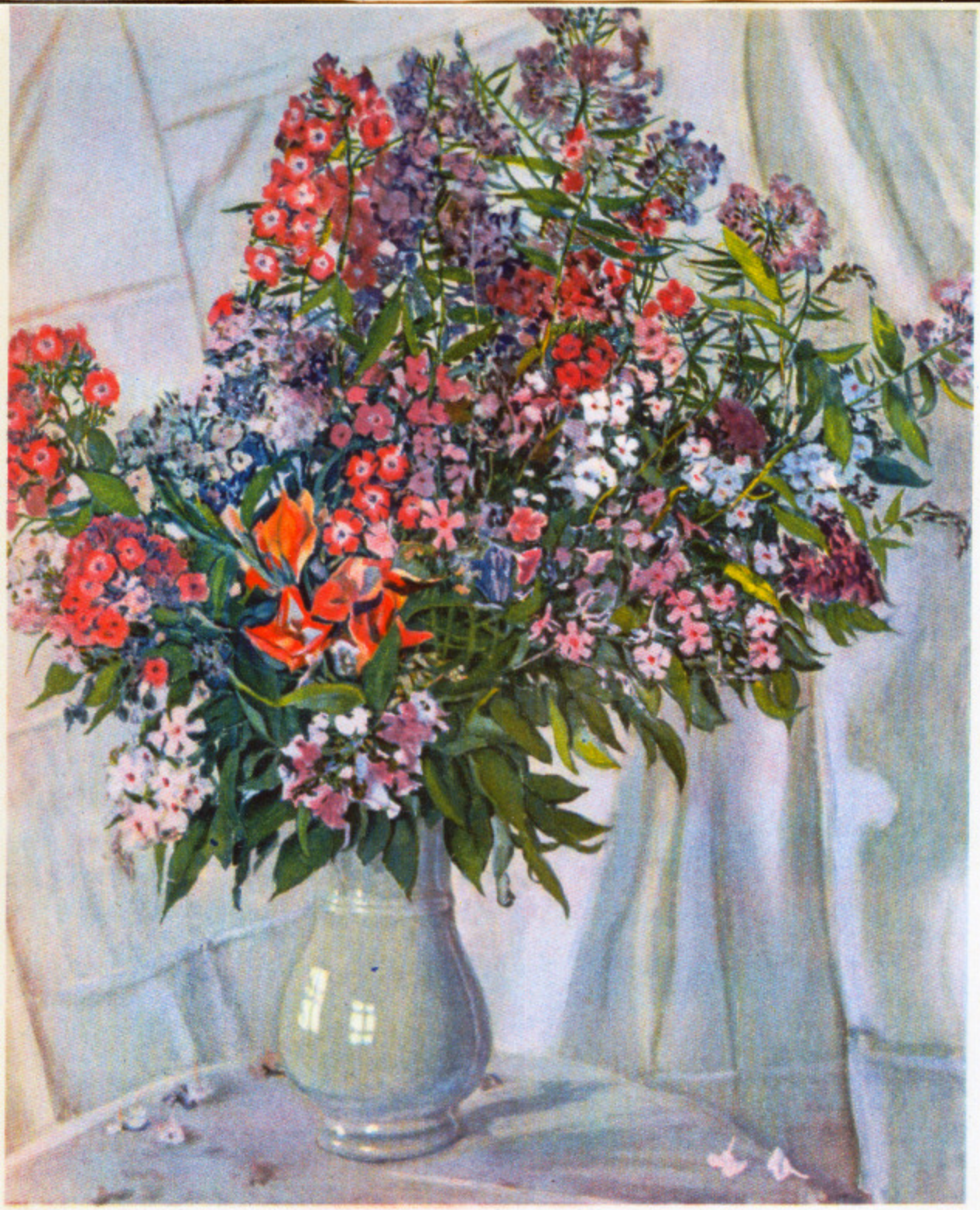
ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА



ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В ДЕВЯТИ ВЫПУСКАХ

ВЫПУСК

* II *

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
МОСКВА
1 · 9 · 6 · 1

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

действительные члены
Академии художеств СССР
М. Г. МАНИЗЕР, В. А. СЕРОВ, П. М. СЫСОЕВ,

профессора
М. Н. АЛЕКСИЧ,
А. М. КУЗНЕЦОВ (ответственный редактор)

РИСУНОК

РИСУНОК ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ И НАТЮРМОРТА

Молодой художник, впервые увлекшись рисунком, обычно начинает с изображения своих знакомых. Стараясь во что бы то ни стало передать сходство, он рисует людей с наиболее «выгодной», с его точки зрения, стороны — в профиль. Но изображенные с известной «похожестью» профили очень быстро перестают его удовлетворять. Сравнивая свои наброски с работами профессиональных художников, он замечает, что его рисунки очень мало похожи на реального человека. В них нет присущей натуре объемности, и поэтому нет той убедительности, которая характерна для произведений мастеров. Они больше напоминают чертежи, чем рисунки. Начинающий художник может даже попробовать копировать чужие рисунки. Но, вернувшись после них снова к изображению живого человека, неизбежно повторит старые ошибки. И дело здесь не только в трудности изображения человека вообще, а главным образом в неправильном методе рисования. Передавая очертания профиля, начинающий

художник по существу не рисует, а копирует. Самый процесс работы над портретом почти ничем не отличается для него от копирования репродукций, тогда как копировать, то есть повторять на бумаге линии и пятна тона, и рисовать, то есть изображать на той же бумаге реальную трехмерную форму,— это принципиально отличные друг от друга задачи. Чтобы научиться рисовать, нужно рисовать с натуры, приобрести специальную подготовку, без чего изображение никогда не будет получаться полным, соответствующим действительности.

Ведь на самом деле натура трехмерна, а изображение делается на плоскости; предметы находятся в пространстве, но пространство это физически невозможно воспроизвести. Тем не менее художник создает подобие предметов, подобие реальной формы, подобие пространства. Мы верим его рисунку и говорим: «совсем как в натуре». И это удается художнику потому, что он воспитал себя в определенном умении видеть и воспроизводить на двухмерном листе бумаги реальную трехмерную форму. Такое умение появляется не сразу, оно требует систематической подготовки и упорного труда. Здесь перед начинающим художником возникает много задач.

Первое, с чем сталкивается начинающий художник, приступая к рисунку с натуры, это необходимость научиться сравнивать реальный трехмерный предмет с его изображением на плоском листе бумаги.

Лучший способ, позволяющий добиться точной передачи натуры, заключается в том, чтобы попытаться с помощью воображения представить лист бумаги неким пространством, подобным тому, которое мы видим в натуре. В таком воображаемом пространстве он и должен рисовать предметы. Но это своего рода «окно» очень важно научиться видеть целостно, потому что, если художник будет часть бумажного листа воспринимать как бумагу, а часть как пространство, ему не удастся правильно воспроизвести реальную форму предмета.

Как известно, наш глаз видит натуру двухмерно. Только на близком расстоянии два глаза человека начинают воспринимать объем формы, но уже на расстоянии четырех-пяти метров человек фактически видит как бы плоский силуэт. Однако в быту мы никогда не замечаем подобной условности, поскольку глазу сообщается наше практическое знание того, что все предметы расположены в пространстве и обладают объемом. Но когда человек пытается на листе бумаги передать трехмерную форму, плоскостность его видения дает о себе очень активно знать. (Поэтому-то начинающим рисовать обычно и удаются копии рисунков и профили знакомых; плоскост-

ное видение помогает им здесь вести сравнение с натурой и, значит, рисовать). Для того же, чтобы нарисовать реальный предмет, нужно передать его трехмерную форму. Чтобы справиться с этой задачей, необходимо попытаться найти практический путь изображения формы в воображаемом пространстве листа бумаги. Первым упражнением такого рода может послужить рисунок простейших по форме предметов, положенных на стол.

РИСОВАНИЕ ПРОСТЕЙШИХ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

(Рис. 1)

Начнем с рисунка обычной линейки.

Линейка кладется на стол, лучше всего под углом 45° к рисующему. От художника ее должно отделять расстояние не меньшее, чем его вытянутая рука. Планшет с приколотым к нему листом бумаги следует одним краем опереть на спинку стула, а другим на колени и сесть так, чтобы, не поворачивая головы, можно было видеть и линейку и бумагу. После этого приступаем к рисунку, который ставит перед начинающим художником по существу первую изобразительную задачу. Ведь все, что он делал до сих пор в рисунке плоских фигур, сводилось главным образом к приобретению навыков в определении размеров линий и в умении точно передавать их характер, их направление и пропорции. Теперь же ему предстоит изобразить реальную форму. Можно попробовать начать рисовать, копируя, как в плоских фигурах, контур линейки. Но, рисуя так, начинающий художник быстро убедится, что его изображение будет мало походить на настоящую линейку: последняя не ляжет на стол и окажется неверной по своим пропорциям, размерам. По-видимому, необходим более точный подход к рисунку, и этот подход заключается в построении формы в пространстве.

Глядя на линейку, мы видим, что одна ее часть находится к нам ближе, другая более удалена. И вот, если этот близко находящийся угол линейки каким-то образом обозначить на листе бумаги, то тогда можно, исходя из него, построить всю форму, рисуя ее от этой точки как бы в глубину. Так как линейка находится по отношению к рисующему под определенным углом, правильность ее положения в рисунке во многом зависит от точности определения этого угла. Чтобы легче определить угол, надо мысленно провести через его вершину прямую, параллельную нижнему основанию листа бумаги (или приложить к линейке полоску бумаги) и заметить на ней место

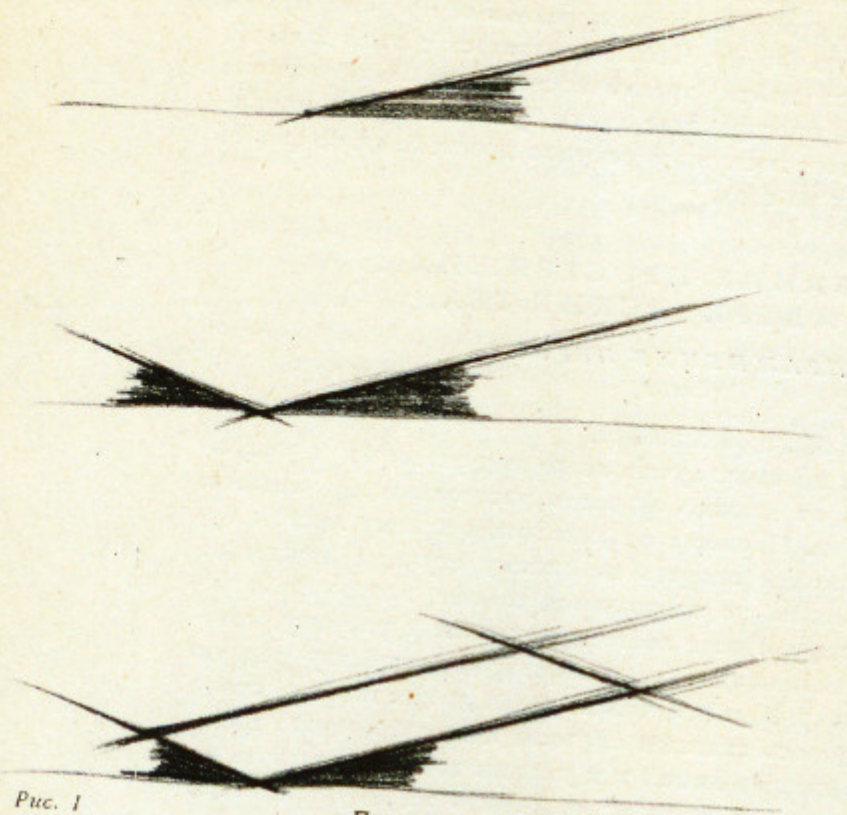


Рис. 1

Построение рисунка линейки

соприкосновения с линейкой. Затем проводим на своем листе горизонтальную линию, соответствующую положению полоски бумаги на столе, ставим на ней точку касания линейки и приступаем к рисованию.

Намечая ребро линейки на бумаге, нужно все время сравнивать величину угла с натурой и, много раз, легко без нажима, водя карандашом по намечаемой части рисунка линейки, добиваться, чтобы ребро как бы легло на стол. Когда это ощущение появится, художник должен еще раз сравнить свой рисунок с натурой и затем, нажимая на карандаш, провести линию, то есть нарисовать ребро линейки.

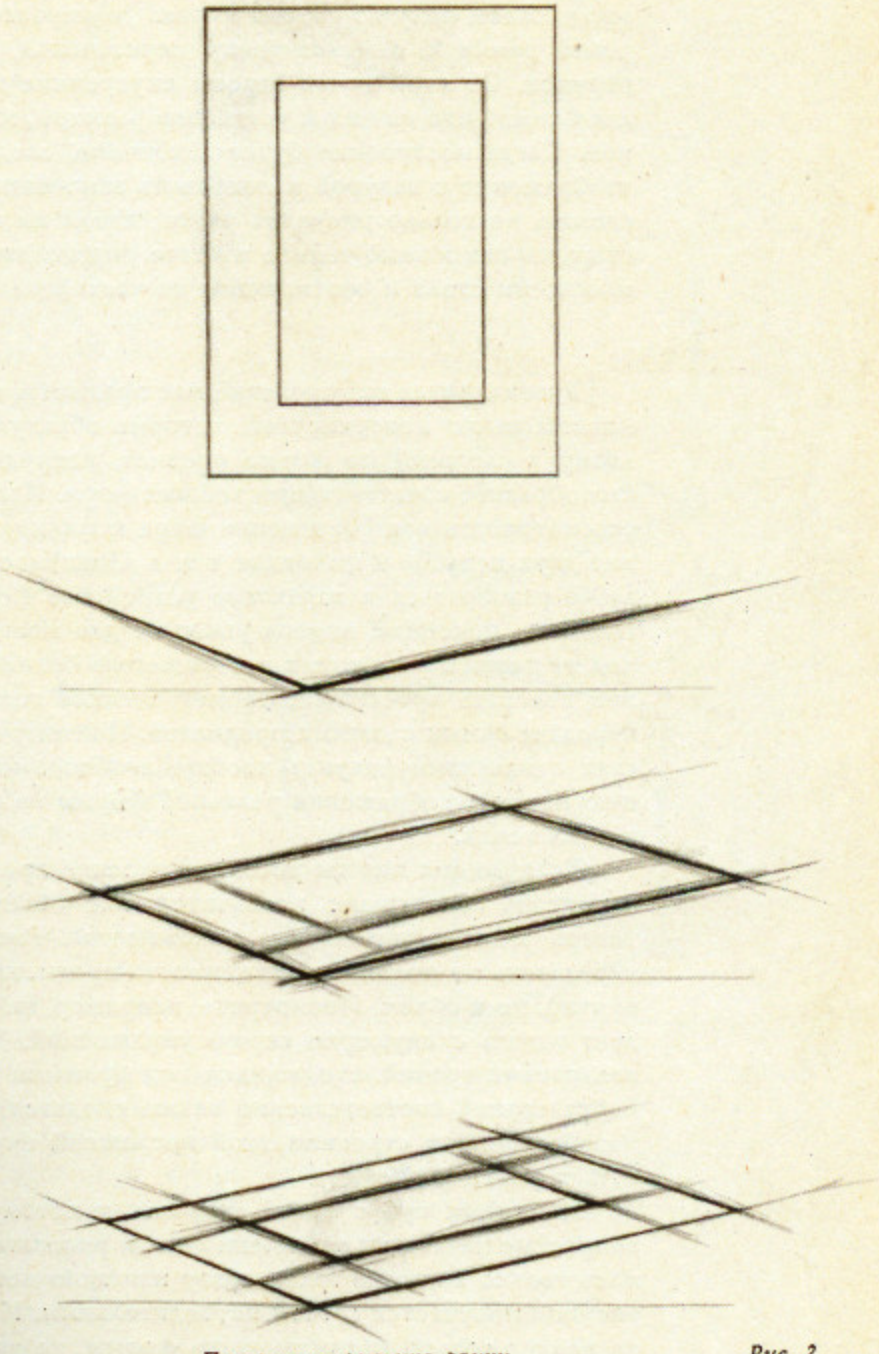
Нарисовав таким образом на листе бумаги одно ребро линейки, можно переходить к остальным. От намеченной точки строим ребро влево, а затем, отметив на нем ширину линейки, рисуем дальнее продольное ребро. Намечая последнее, художник не должен забывать основ наглядной перспективы — того, что ближайшие к нам части предметов кажутся больше, а дальние меньше.

Выполнив этот рисунок, художник не только сделает первое изображение натуры, но и познакомится с теми новыми качествами, которые приобретают лист бумаги и линии карандаша. Стремясь нарисовать линейку на плоскости стола, ему приходится с помощью своего воображения видеть лист бумаги неким пространством, и, соответственно, каждая проведенная линия становится не просто линией, а частью определенного предмета — линейки или стола.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

(Рис. 2)

Следующее упражнение — рисунок рамки — более трудно для начинающего поскольку здесь он сталкивается с предметом, довольно сложным по форме. Рамку, которую можно сделать самому, вырезав из картона *(рис. 2)*, нужно начинать рисовать так же, как и линейку. Положив новую модель на стол под углом, например, 45° относительно места, где собирается сидеть художник, прежде всего определяем ближайшие ее стороны. Для этого проводим горизонтальную линию, отмечаем на ней точку — место касания ближайшего угла рамки с линией — и от этой точки строим стороны рамки, а затем, измерив ширину и сравнив модель с рисунком, отмечаем остальные стороны. Все это делается «на глаз», как и рисунок линейки.



Построение рисунка рамки *Рис. 2*

Когда внешние границы рамки будут таким образом намечены, можно переходить к определению ее внутреннего выреза. Мысленно продолжаем одну из сторон выреза до пересечения с наружной стороной рамки и, отметив точку пересечения, переносим ее на наш рисунок. От этой точки строим внутренние границы рамки. Найдя две ближайшие из них и установив размеры, можно пометить и дальние. Когда построение будет закончено, следует еще раз сравнить изображение с натурой и поправить замеченные неточности. Нужно сделать несколько рисунков рамок, кладя их под разными углами и стараясь как можно точнее и четче определять положение рамки на плоскости стола и соотношение ее частей.

Рассматривая окружающие нас предметы, мы обычно удивляемся многообразию поверхностей, которые образуют их форму. Но анализируя сложный по форме предмет, нетрудно обнаружить в нем своеобразное сочетание простейших форм. Например, кувшин можно рассматривать как соединение шара и цилиндра, вазу — как сочетание двух конусов и цилиндра и т. д. Подобное упрощение позволяет легче разобраться в характере устройства формы и ее изобразить. Наконец, подобный подход ускоряет для молодого художника переход от первых рисунков к изображению более сложной формы. Умение рисовать простейшие геометрические тела открывает дорогу к передаче самых сложных предметов. Поэтому после первого знакомства с началами рисунка вообще необходимо переходить к изучению метода изображения реальной формы на простейших геометрических телах.

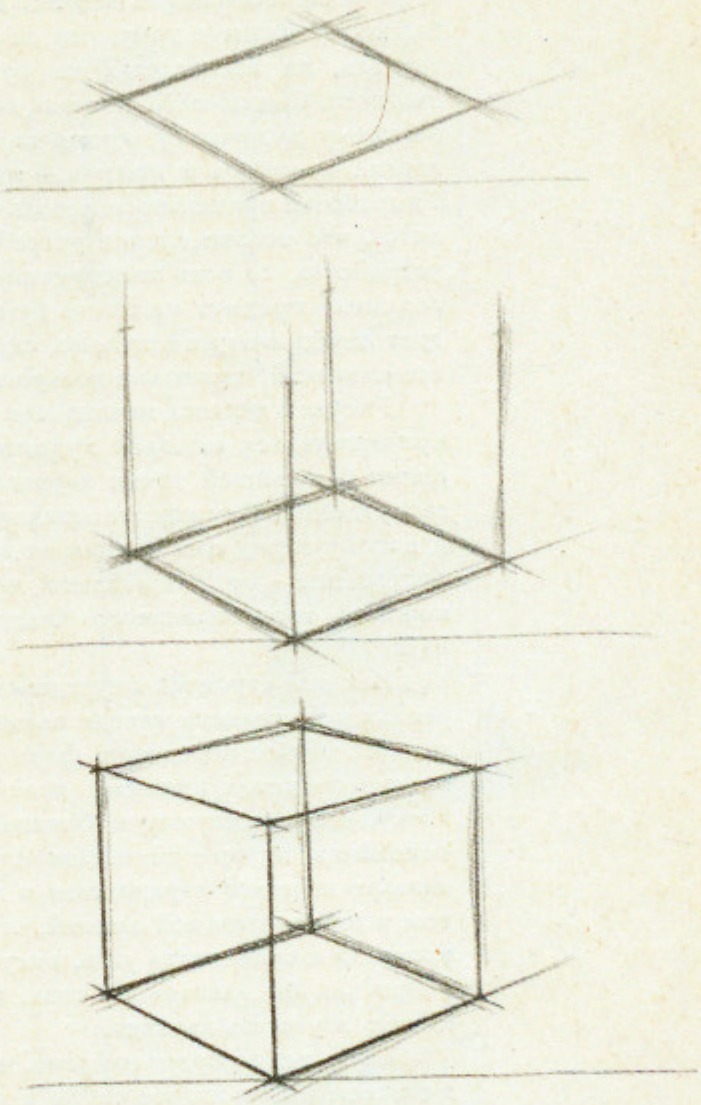
Если до сих пор вы рисовали плоские предметы, то есть различные вещи, обладавшие незначительным объемом — «толщиной», то теперь задача существенно усложняется. Рисовальщику предстоит передавать не только протяженность предмета в глубину (линейки, рамки), но и объем. Посмотрите, например, на куб, с которого и следует начать следующую серию упражнений. Его форма образуется квадратами граней, сходящихся под прямыми углами друг к другу. Ребра граней соответственно также сходятся под прямыми углами. Разобравшись в строении этой несложной формы, можно попробовать перейти к рисунку.

Мы видим куб с одной стороны, и потому невольно возникает вопрос, не начать ли его именно так и рисовать. Но попытка изображать только видимые грани сразу наглядно покажет художнику, что рисунок получается совсем неубедительным. И дело здесь в том, что он рисует только видимую часть формы, не воссоздав на бумаге ее

действительное строение, или, иначе говоря, конструкцию. В уже знакомой начинающему художнику рамке границы внешней формы собственно и определяли конструкцию. Что же будет составлять конструкцию в кубе? Очевидно, границы граней, которые определяют основные особенности формы, точнее сказать, места пересечения граней, образующие ребра куба. Тем самым ребра представляют как бы основу всей конструкции куба, и потому именно с них начинается рисунок его формы.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ
(Рис. 3)

Поскольку начинающему художнику еще не приходилось изображать предметы, имеющие определенно выраженный объем, то рисунку собственно куба целесообразно предпослать рисунок его каркаса. Такой каркас легко сделать самому из проволоки, как бы наглядно воссоздав ребра куба. Рисуя каркас, художник познакомится не только с тем, как следует строить объемную форму. Он ясно представит себе конструкцию куба и сможет точнее ее изобразить.



Рисование каркаса куба *Рис. 3*

Рисунок каркаса куба начинается по аналогии с ранее выполнявшимися заданиями. Каркас ставится на стол, лучше всего под углом 45° к рисующему. Рисовать следует на четверти листа чертежной бумаги карандашом. Итак, художник располагает белым двухмерным листом бумаги, в руках у него карандаш, а перед глазами стол, на котором стоит проволочный каркас. С чего же начинать рисовать? Как и в рисунке рамки, художник не может просто перерисовывать линии, или точнее —

края, ограничивающие каркас. Попытка так срисовать линии неизбежно приводит к тому, что он начинает просто копировать контур каркаса, не воссоздавая на бумаге пространственной формы последнего. Сам по себе рисунок каркаса геометрических тел,— а начинающему художнику, кроме каркаса куба, нужно нарисовать еще каркас цилиндра и призмы,— может оказать очень ценную помощь в выработке правильного метода работы. Художник практически убедится, что только знание устройства предмета и построения этого устройства, то есть конструкции формы, позволяет верно передать реальный предмет на листе бумаги. Поэтому рисунок каркаса следует делать очень тщательно, стремясь по возможности точнее найти все его части, правильно построить углы.

Рисунок каркаса начинается в той же последовательности, какой придерживался молодой художник, рисуя рамку. Но после нахождения ближайшей точки каркаса куба рисовальщик оказывается в затруднении. Ему еще не приходилось изображать объемной формы, и потому перед ним возникает вопрос: с чего именно начинать ее построение — от ближайшего вертикального ребра или от ребра нижнего горизонтального квадрата, служащего основанием каркаса?

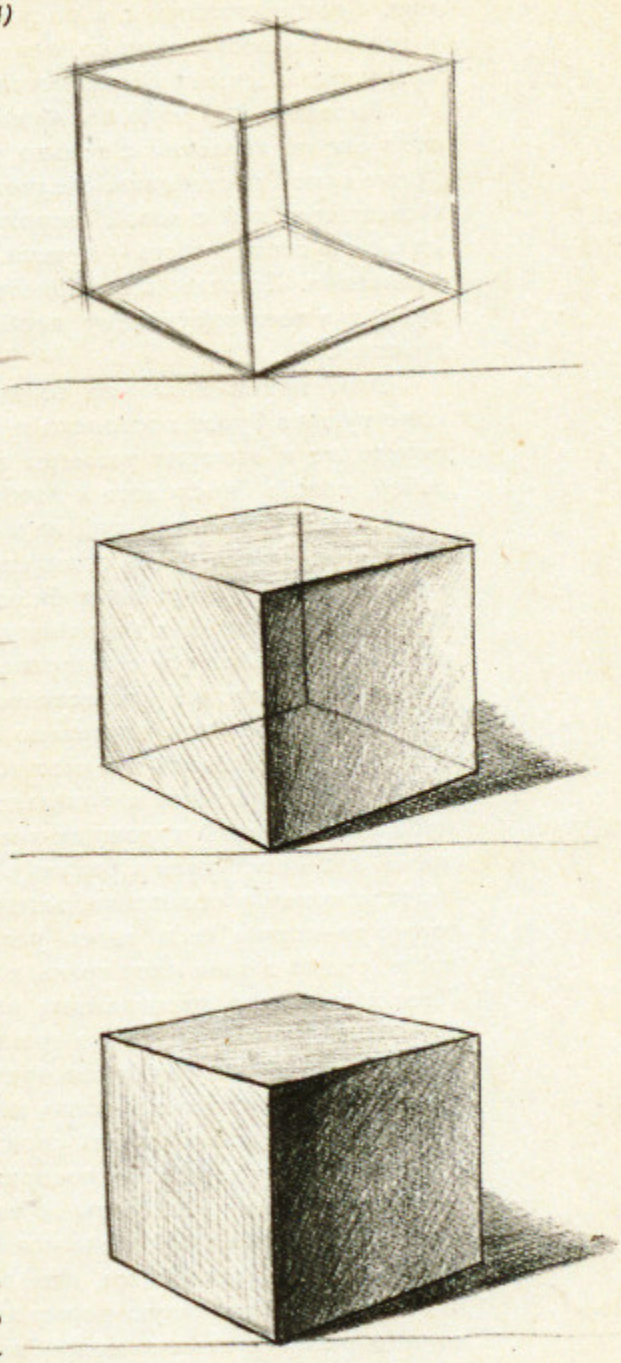
Как дом строится с фундамента, так и любое построение формы реального предмета всегда ведется с основания, поскольку это позволяет точнее передавать форму. Поэтому проведя горизонтальную по отношению к нижнему краю бумаги линию и поставив на ней точку, соответствующую ближайшему углу каркаса, рисуем ребро основания, идущее от поставленной точки в глубину. Проведя несколько штрихов карандашом и все время измеряя угол между ребром и горизонтальной линией, отмечаем место ребра. Не переставая уточнять и сравнивать угол, рисующий должен добиться того, чтобы ребро как бы «легло» на стол, и тогда, нажимая на карандаш, пометить эту часть каркаса.

Когда ребро будет найдено, необходимо от той же точки и таким же путем найти второе ребро и затем, отметив размеры сторон каркаса, построить остальные ребра основания. После этого переходим к определению объема куба. Рисующий восстанавливает высоты из углов основания и, отметив на них размеры и соотношения частей каркаса в натуре, определяет верхнюю грань куба точно так же, как он находил его основание. Таким образом, форма каркаса куба будет построена и тем самым окажется решенной его конструкция, что позволяет перейти к изображению формы. Но прежде чем приступать к рисунку куба, попытаемся разобраться в новых задачах, которые возникают перед начинающим художником.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ
(Рис. 4)

Посмотрите на окружающие нас предметы. Вы видите их потому, что свет из окна или от электрической лампочки делает их форму видимой для нашего глаза. Если наглухо завесить окно или выключить свет, то в темноте можно только на ощупь составить себе представление о той или иной форме. Свет, делая видимыми для нас предметы, по-разному освещает части формы. Та часть предмета, которая расположена ближе всего к источнику света, освещается ярче, чем та, которая находится дальше и под углом. Части же формы, совсем не получающие прямых лучей, находятся в тени. На них может только попасть свет, отраженный от стен или от других предметов. Различно передавая освещенную в разных своих частях поверхность предмета, художник получает возможность точно воссоздать видимую нами реальную форму. Поэтому понять и правильно передать, как распределяется свет по форме куба, какие грани кажутся светлее, какие темнее, в нашем рисунке не менее важно, чем верно построить его конструкцию. Только при соблюдении этого условия художнику удастся передать форму модели такой, какой ее видит наш глаз в натуре.

Подобное сочетание в рисунке решения конструкции, своего рода «скелета» формы предмета, и впоследствии изображение



Рисование куба *Рис. 4*

поверхности формы характерно для реалистического метода рисования. Соответственно и в рисунке куба художник должен начинать с анализа и построения его конструкции, чтобы затем перейти к изображению видимых особенностей его внешней формы.

Рисовать куб надо без фона, на четверти листа бумаги, разместив его по аналогии с только что рисованным каркасом. Но здесь, кроме самой постановки, следует обратить внимание и на освещение. Освещается куб с левой стороны так, чтобы часть его граней находилась в свету, часть — в тени. Рисунок начинают с определения основания. Прежде всего помечается как бы проволочный каркас куба, для чего рисующему необходимо представить себе куб прозрачным.

Этот прием позволит точнее решить конструкцию. Когда же конструкция будет построена и художник, сверяя ее с кубом, точно определит и выверит размеры граней, углы, отношения отдельных ребер, можно переходить к изображению видимой формы модели.

Свет, освещающий куб, падает на его поверхности. Вся форма и каждая отдельная грань освещены неравномерно. В самой темной и в самой светлой сторонах куба есть в свою очередь места более светлые (более близкие к источнику света) и более темные (удаленные от него). Анализируя освещение куба, художник увидит, что грань светлеет, соединяясь (пересекаясь) с темной стороной, и наоборот. Все это должно быть тщательно передано в рисунке, если рисовальщик хочет изобразить предмет точно таким, каким его видит.

Но, разобравшись в тональных особенностях отдельных граней куба, начинающий художник все же еще не выяснит для себя вопроса, как приступать к рисунку. Если, строя конструкцию куба, он сначала помечал основание, затем строил ребра и находил верхнюю грань, то можно ли и здесь установить подобную последовательность, решив в тоне одну грань, а затем постепенно и все остальные? Представьте, что рисовальщик попытается именно так повести работу. Вырисованная им одна грань будет резко противоречить всему слегка помеченному кубу, смотреться наклейкой, и в результате разрушит то единое пространство, которое передается на листе бумаги, в котором художник строил свой рисунок. Подобное начало противоречит самому характеру восприятия нашим глазом формы куба.

Попробуйте проследить за тем, как вы смотрите на куб и что именно бросается вам в глаза прежде всего — детали формы или весь куб на столе. Оказывается, наш взгляд всегда сначала схватывает и как бы фиксирует общую форму любого предмета и лишь затем переходит к рассматриванию подробностей. И эта особенность человеческого восприятия обусловливает, как вам известно, один из важней-

ших принципов рисунка — изображение предмета от общего. Соответственно и в нашем задании, только наметив общую форму куба, общее освещение, можно переходить к проработке деталей. Построив конструкцию куба, нужно затем перейти к определению общего характера освещения всей его формы. Для этого, сравнивая рисунок с моделью, отмечаем в натуре светлую грань и грань, не получающую прямых лучей света. Последнюю сразу же легко заштриховываем. Когда форма куба будет таким путем намечена, начинаем подробнее анализировать светотень и отмечаем на модели самое светлое и самое темное место. Более темные грани заштриховываются.

В ходе работы вначале резинкой лучше совсем не пользоваться, стараясь легко водить карандашом и лишь постепенно увеличивать силу тушевки.

Строго следуя настоящему методу, все время сравнивая свой рисунок с натурой, каждое уточнение тона граней с общей формой и освещением куба, начинающий художник увидит, что на рисунке станет возникать все более похожее изображение модели. Он наглядно убедится в том, что форма куба строится светотенью, которая позволяет вылепить и уточнить все его грани.

Таким образом, до сих пор процесс работы над рисунком куба складывался из двух частей. Первую составляло построение конструкции куба, его как бы каркаса, вторую — построение светотени, то есть освещения его поверхности. Но коль скоро художник точно передаст все особенности распределения тона по граням куба и вместе с тем выверит правильность рисунка граней, размеры последних — ему предстоит перейти к заключительному этапу. Стараясь передавать как можно точнее особенности освещения каждой грани, он мог упустить и почти обязательно упустит общее освещение формы. В результате куб получился пестрым из-за неравномерного распределения света. Чтобы восстановить теперь то цельное зрительное впечатление, которое он производит на наш глаз, надо снова сравнить свой рисунок с натурой, но на этот раз не вдаваясь в мелочные подробности, а как бы сразу, одним взглядом, стараясь уловить тональное единство в натуре. Соответственно какие-то части куба придется затушевать, если тон на них окажется слишком светел, другие, наоборот,— высветлить резинкой, приводя к единству весь рисунок, то есть вести рисунок от общего к деталям и от деталей к общему.

Примером подобного изображения куба служит *рис. 10*, где куб построен правильно и верно решен в тоне.

Следующей после куба моделью должна послужить обыкновенная четырехгранная призма — предмет более сложный по своей

форме, поскольку в отличие от куба в нем верхняя и нижняя грани отличаются от боковых.

Рисунок призмы ведется по аналогии с рисунком куба. Сначала строится конструкция формы призмы, то есть находится нижнее основание (рисовальщик рассматривает при этом призму как прозрачную), потом восстанавливаются грани и находится верхняя часть призмы. Все это делается путем измерения углов, размеров граней и ребер, постоянного сопоставления рисунка с натурой. Приступая к светотеневому решению формы, сначала следует так же широко, как и на кубе, проложить основные тени, но в дальнейшем, при выяснении распределения света и теней по граням, нужно работать особенно внимательно, так как задача здесь много сложнее. Поэтому важно сразу же точно определить самое светлое и самое темное место на каждой грани призмы и, исходя из этих ориентиров, решать все остальное, строя таким образом единую форму.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ
(Рис. 5)

Работа над очередной моделью — шестигранной призмой — подготавливает начинающего художника к рисунку цилиндра. Рисовать эту призму следует по принципу предыдущих заданий. Однако отсутствие в ней ставших уже привычными для рисовальщика прямых углов заставит его по-новому подойти как к построению формы, так и к тональному ее решению. Прежде всего, начиная строить форму, необходимо мысленно отметить ближайшую к глазу часть призмы, как то делалось и раньше, но от этой точки определять не углы, а прямую, связывающую центр основания шестигранника с противоположным углом. Когда искомая прямая будет помечена, художник может начать искать углы, определяющие направления ребер основания. Следующий этап работы начинается после того, как найдено основание. Вместе с ближайшим ребром призмы рисовальщик восстанавливает ее высоту, проведенную через центр основания, а затем, исходя из размера ребра основания и размера высоты, строит верхнюю часть призмы совершенно так же, как это делалось в кубе и в четырехгранной призме. Рисовать следует очень легко, почти не нажимая на карандаш, с тем чтобы в дальнейшем все построение формы не мешало определению светотени.

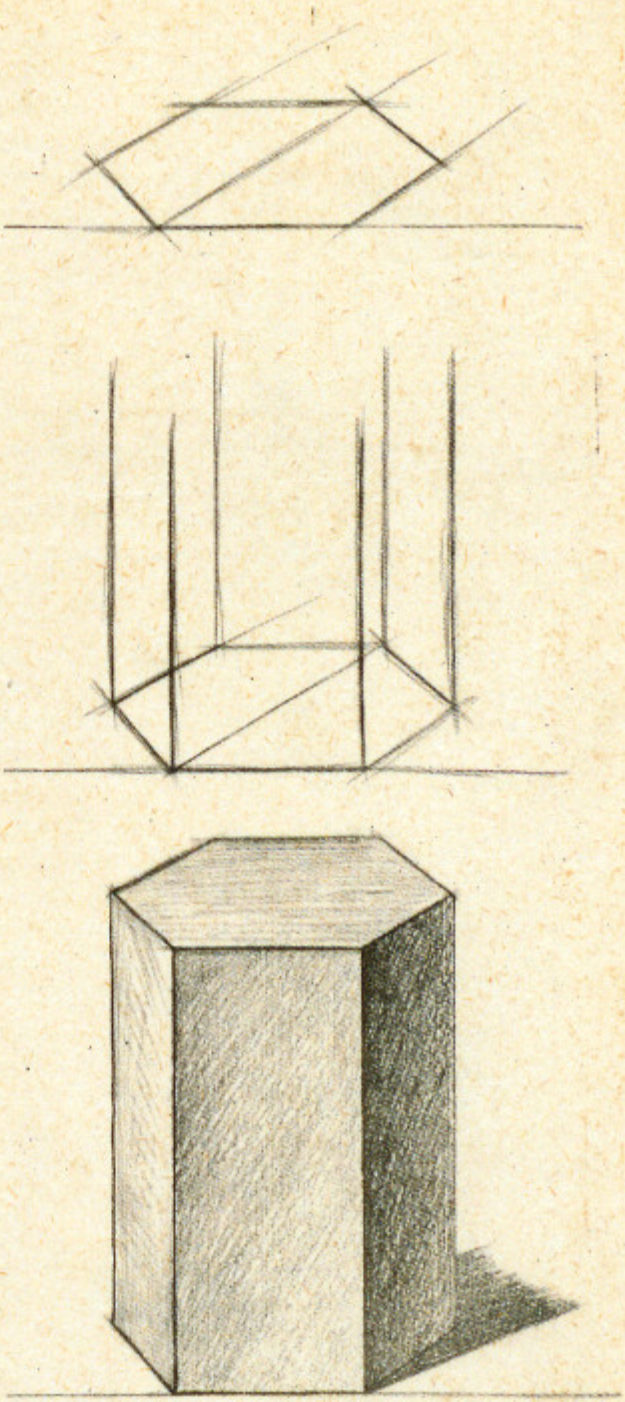
Существенно усложняется и светотеневое выявление граней. Отмечая плоскости, не получающие прямых лучей света, необходимо сразу же найти самую темную и самую светлую грани призмы и, кроме того, в каждой отдельной грани отметить более темные и более светлые части. Проделать это нужно для того, чтобы форма

призмы сразу же приобрела большее сходство с натурой. Такое сходство даст возможность конкретнее вести работу над построением формы призмы тоном. Сравнивая, сопоставляя, проверяя все время рисунок по натуре, художник увидит, что самая темная часть модели будет занимать место где-то в середине теневой части, на пересечении двух ребер, как и самая светлая часть окажется на границе с гранью, находящейся в полутоне.

Особое значение в работе над многогранной призмой имеет последний этап — обобщение рисунка, приведение его к той зрительной целостности, которая характеризует форму модели в натуре. Здесь надо внимательно сравнивать рисунок с натурой, стараться обобщить тональный разнобой, приводя изображение к полному единству.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ
(Рис. 6)

Как уже говорилось, рисунок призмы является подготовкой к изображению цилиндра — формы, лишенной тех ориентиров, к которым привык начинающий художник. Рисуя линейку, куб, призму, он находил углы, ребра и грани изображаемого предмета путем измерения прямой линии. В отношении формы цилиндра подобный метод представляется на первый взгляд неприемлемым. Возникает необходимость найти иной способ, который позволил бы художнику



Рисование шестигранной призмы *Рис. 5*

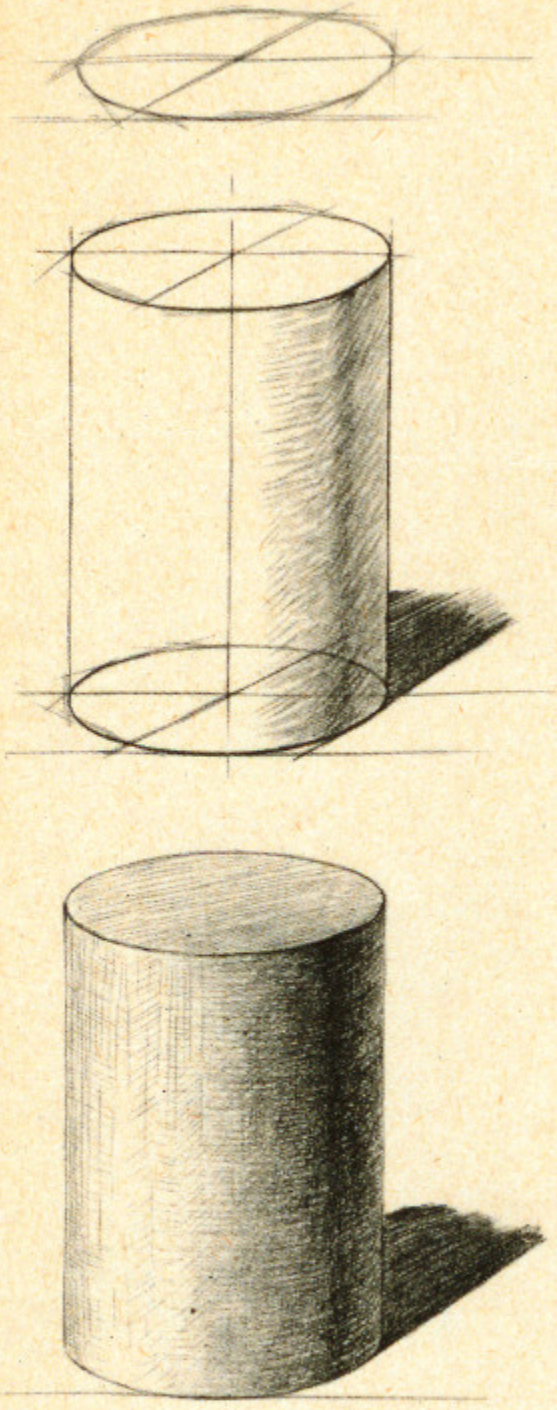


Рис. 6 *Рисование цилиндра*

построить цилиндр так же точно, как он строил другие геометрические предметы. Если попытаться начать с наметки круга, лежащего в основании цилиндра, то очень скоро станет ясно, что такой путь не может привести к точности: художник будет искать, срисовывать форму круга, но не строить ее. По-видимому, здесь необходим метод, который, связывая задачу изображения цилиндра с предыдущими рисунками, позволял бы в то же время решить его совершенно особую и незнакомую рисовальщику форму. Заключается этот метод в том, чтобы в первых рисунках цилиндра трактовать последний как многогранник с бесконечно малыми сторонами. Тогда художник может начинать рисунок привычным образом. Он будет, измеряя и сравнивая, строить форму, а не срисовывать ее.

Поставив цилиндр перед собой, начинаем строить его нижнее основание как некий многоугольник. Для этого сделаем сначала шестигранник, затем двенадцатигранник и т. д., постепенно приходя к полной иллюзии окружности.

Когда окружность нарисована и мы чувствуем, что она «лежит» на столе, из центра основания восстанавливается перпендикуляр — центральная ось цилиндра и затем строится ближайшая к глазу рисующего сторона. По этим уже найденным элементам намечаются остальные грани, положение сторон и таким образом цилиндр оказывается построенным.

Затем художнику надо сразу отметить освещенную и теневую грани, проанализировать характер тона, света и тени.

Теперь предстоит заняться светотеневым решением формы цилиндра. Заштриховывая в процессе построения часть, не получающую прямых лучей света, рисующий заметит, что здесь задача сложнее, хотя в принципе тон распределяется здесь так же, как на шестигранной призме (то есть, что самое светлое место находится на кратчайшем расстоянии от источника света и на форме, ближайшей к нам, а самое темное — на ребре формы, уходящей в глубину). Плоские грани облегчали сравнение тонального различия отдельных сторон модели, здесь же тон распределяется по всей форме, «разливается» по ней, благодаря чему при сравнении необходимо вести работу над всей формой сразу. В натуре существует огромное количество предметных форм, имеющих округлую поверхность, и знание того, как строится подобная форма, очень важно для всей последующей работы художника. Рассматривая цилиндр, нетрудно заметить, что свет, распространяясь по нему, очень четко строит форму. Самое светлое место несколько отступает от края цилиндра, на краю же ясно читается полутон. Ближе к середине формы свет снова переходит в полутон, а затем в тень — самое темное место на цилиндре. За тенью опять возникает полутон, но более темный, чем на средней части цилиндра. Этот полутон может становиться светлее или, наоборот, темнее, поскольку он возникает из-за того, что на эту часть тени попадает свет, отраженный от стены или от стола, и называется он рефлексом.

Определив в натуре, на форме цилиндра все эти градации тона: *свет, полутон, тень и рефлекс,*— художник должен суметь с их помощью построить объемную форму цилиндра. Для этого после прокладки общей тени сразу переходим к более конкретной лепке тоном формы. Наметив в общей тени собственно тень, нужно тут же выяснить размер полутона на светлой части цилиндра, а заштриховав часть формы с краю от света, уточнить степень темноты рефлекса и полутон на средней части нашей модели. И так, все время сравнивая рисунок с натурой, каждую отдельную часть в цилиндре с общей его формой, художник может довести изображение до полного сходства с натурой. На *рис. 3* цилиндр изображен в ракурсе, но его построение в тоне может служить хорошим примером для начинающего художника.

Очень часто в своем желании добиться предельно точной передачи силы тона начинающий художник усиленно нажимает на карандаш, чем чернит изображение, и в результате ощущение гипса в рисунке исчезнет. Подобный промах возникает, когда художнику незнаком один из важнейших для верного светотеневого решения формы принципов, о котором уже говорилось в главе «Основные

понятия о рисовании с натуры» (см. вып. 1). Дело в том, что сила тона, которой может добиваться художник в рисунке, значительно уступает силе тона в натуре. Поэтому в рисунке применяется так называемый тональный масштаб, который позволяет ограниченными средствами достигать полного изображения натуры. Художник, передавая освещенную форму, не должен стремиться буквально воспроизвести силу тона. Достаточно, наметив на бумаге разницу между самым светлым и самым темным, верно передать те отношения градаций тона, которые в действительности существуют на предмете. Подобное решение тонального характера освещения как отношений тона, а не буквальное копирование, соответствует методу реалистического рисунка, который имеет своей целью построение понятной и изученной формы на бумаге. Кроме того, как будет видно из дальнейшего, настоящий принцип позволяет правильно понять характер и процесс работы и в живописи. Что же касается нашего рисунка цилиндра, то в нем художнику следует, отметив тень, начать искать полутона не путем копирования их буквальной силы, а путем сравнения их друг с другом и с тенью, чтобы воспроизводить их отношения.

Рисунок цилиндра следует повторить, как и все другие задания, несколько раз, пока не станет ясен во всех подробностях метод работы и самый процесс воссоздания формы на листе бумаги. При этом в отличие от предыдущих упражнений эти последующие рисунки цилиндра нужно делать, строя основание непосредственно как окружность, и, кроме того, изображать их с фоном. То есть, если раньше художник рисовал только падающую тень от предмета на столе, то теперь в его задачу начинает входить и передача фона, на котором он видит свою модель. Переход к изображению фона важен не только потому, что он заставляет начинающего рисовальщика конкретнее воспроизводить и чувствовать то реальное пространство, в котором предмет находится, но и дает ему возможность более верно изображать материал, из которого сделаны служащие ему моделями геометрические тела. Иными словами, эта дополнительная задача готовит художника к передаче материальных качеств предмета. Вначале фоном может служить лист бумаги, картона, ровно натянутое полотенце. Желательно, чтобы фон был светлее тени на предмете и темнее самого светлого места на форме.

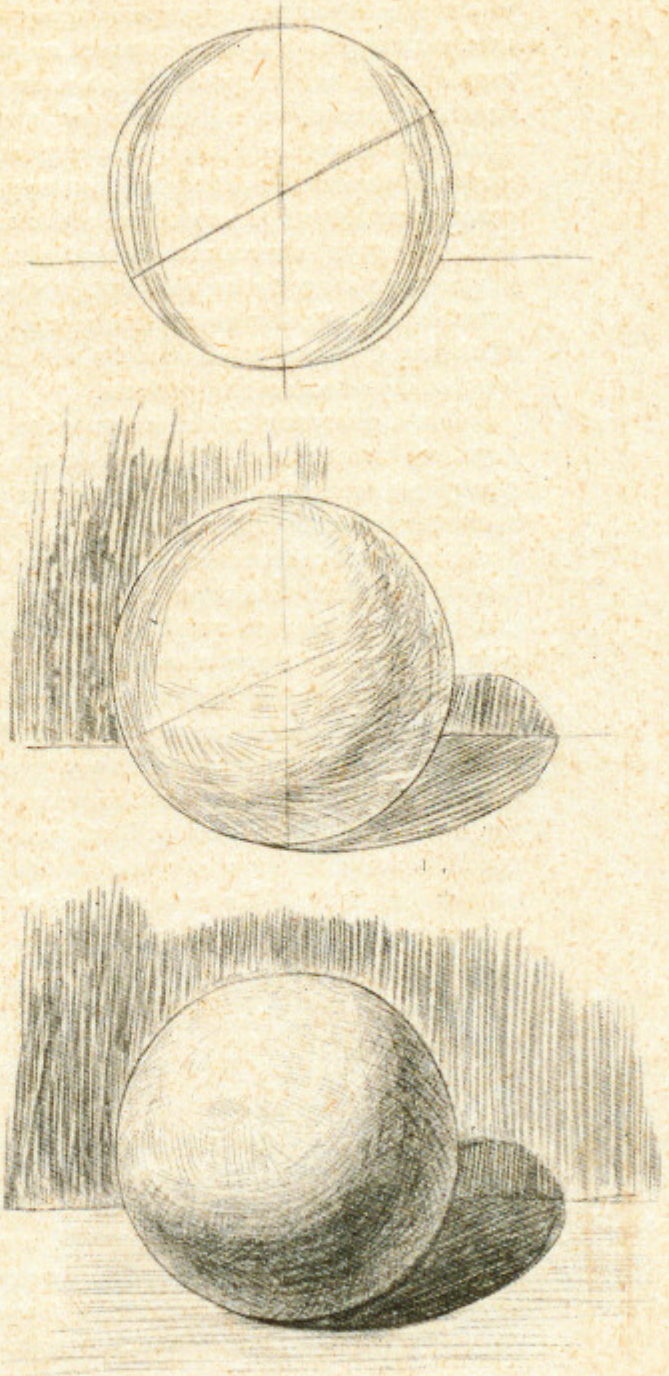
Но изобразить фон не значит просто покрыть тушевкой часть бумаги за цилиндром. Лист (лучше всего, чтобы фоном цилиндра служила белая бумага), который художник видит за своей моделью, не будет казаться ему одинаковым. Та часть фона, которая находится за теневой стороной цилиндра, кажется более светлой, чем часть, находящаяся за освещенной стороной. Это явление не случайно. Оно

носит название *светового контраста* и очень широко используется художниками. Несколько затемняя фон около освещенной части предмета и высветляя его у теневой, они получают возможность точнее передавать объемность формы. Начинающему рисовальщику следует поступать точно таким же образом. Сразу после построения формы цилиндра и прокладки общих теней слегка заштриховывается фон около световой части цилиндра. Затем в ходе уточнения тональных отношений освещенной и теневой части рисунок собственно цилиндра ведется вместе с фоном. Когда, например, световая часть цилиндра чересчур темнеет от положенного на нее полутона, нужно усилить силу тона рядом на фоне и наоборот. Это позволяет добиваться бóльшего ощущения объемности в рисунке.

После того, как цилиндр несколько раз и в разных положениях нарисован, рекомендуется порисовать конус, строя работу над ним по аналогии с цилиндром, а уже затем переходить к рисунку шара.

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ
(Рис. 7)

Приобретенный навык построения объема цилиндра дает художнику известное



Рисование шара *Рис. 7*

умение изображать круглую форму без предварительного построения, поэтому шар нужно строить не через многогранник, а прямо как шар. Работа над рисунком шара идет следующим образом. Художник отмечает место, на котором этот шар находится (то есть точку соприкосновения его с поверхностью стола) и проводит два его диаметра. В качестве предварительного упражнения очень полезно нарисовать эти диаметры отдельно, а это значит сделать специальную модель из двух картонных склеенных по диаметрам и под прямым углом друг к другу кругов. Рисунок подобной модели позволяет научиться рисовать кривую линию в перспективе и трактовать ее не как эллипс или овал, а именно как окружность в пространстве, что необычайно важно для работы.

Итак, рисунок шара начинается с отметки легкими штрихами двух его диаметров — вертикального и горизонтального. Отметив длину диаметров, по ним строим внешние границы шара и сразу же начинаем класть тон, поскольку в рисунке шара построение — это прежде всего светотеневое решение объемной формы. Заштриховав сторону, не получающую прямых лучей света, начинающий художник должен отметить в ней самое темное место, положить полутон на свет, то есть отметить в световой части и темное и светлое место,— все это почти одновременно — и затем переходить к конкретизации освещения формы. В самом начале работы следует проложить и фон. Конкретизация ведется вместе с уточнением объема шара, иными словами, одновременно и по мере того как шар приобретает все более и более четкую форму. Так, все время сравнивая рисунок с натурой, используя фон для выявления объемности, художник воссоздает форму шара. Как пример построенного в тоне шара может служить *рис. 11.*

РИСОВАНИЕ ПРЕДМЕТОВ ДОМАШНЕГО ОБИХОДА

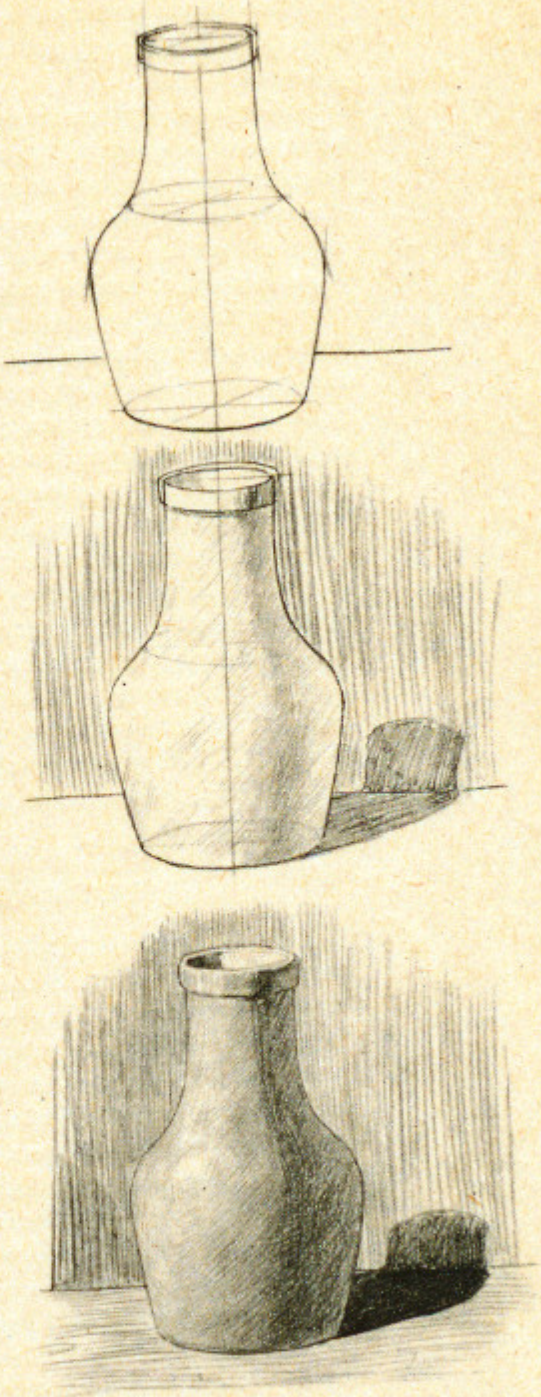
УПРАЖНЕНИЕ ВОСЬМОЕ
(Рис. 8)

Вслед за несколькими рисунками шара (очень хорошо после белого шара нарисовать шар более темного цвета) можно перейти к изображению кувшина или еще лучше глиняной крынки. Такое обращение от геометрических тел к предметам домашнего обихода существенно облегчит в последующем переход к рисунку натюрморта, поскольку здесь ставится новая задача передачи материала модели и, значит, более всестороннего и полного изображения натуры. Рисуя куб или цилиндр, художник занимался по существу изучением метода изображения реальной формы на листе бумаги.

Поэтому то, что модели были белыми, помогало ему точнее разобраться в светотеневом построении формы, лучше изучить особенности поверхностей, образующих тот или иной объем. Теперь сравните цилиндр и крынку. Вы не найдете в последней той четкости тональных отношений, которая была присуща геометрической модели. Крынка глиняная, темная; свет распределяется на ней не так ясно, как на геометрической модели; однако, имея уже представление о законах распределения света и тени, художник сможет разобраться в построении тоном формы крынки.

Таким образом, отличие между крынкой и предыдущими моделями заключается прежде всего в тоне и форме. На это и нужно обратить особое внимание в первом рисунке. Анализируя форму крынки, рисующий увидит, что она представляет собой как бы сочетание двух простейших форм — шара и цилиндра. Следовательно, начинать рисунок нужно с построения этих геометрических тел. Но строить две такие формы вместе художнику не приходилось, поэтому ему важно для себя решить, как именно вести построение — каждого объема отдельно (сначала шар, а затем уже на нем цилиндр) или так, как видит крынку наш глаз, то есть всю целиком.

Проделанные ранее упражнения должны были выработать у молодого художника понимание значения работы от общего, сохранения в процессе изображения предмета целостности восприятия его формы. Поэтому рисунок крынки следует вести как построение целой формы.



Рисование крынки *Рис. 8*

Построив нижнее основание крынки, восстанавливаем из его центра ось и сразу же легкими штрихами намечаем общую форму крынки.

Когда на бумаге возникнет некое подобие, еще очень общее, реального предмета, художник может начинать уточнять форму. Так, наметив на оси то место, где верхняя часть крынки соединяется с нижней, строим основание цилиндра горлышка крынки. Затем уточняем наиболее широкое место в шаре крынки, проводим диаметры и определяем всю ее нижнюю часть.

Но когда общее построение будет завершено, возникнет необходимость добиться большего сходства с натурой. Для этого заштриховываем часть крынки, не получающую прямых лучей света, как то делалось в предыдущих упражнениях, и убеждаемся, что в данном случае такой штриховки оказывается недостаточно. Нарисованная крынка все еще остается непохожей на модель, поскольку и на светлой стороне она не является белой, как гипсовые куб или призма, а обладает окраской, то есть темнее того листа бумаги, который служит ей фоном. Поэтому приходится усилить тон как освещенной, так и неосвещенной части. И в дальнейшем, уточняя размеры, соотношение отдельных частей крынки, постоянно сравнивая их друг с другом, художник должен все время следить за тональными отношениями между светом и тенью на самой крынке, а также на крынке и на фоне. Решив задачу сочетания в единой форме крынки двух геометрических объемов, можно переходить собственно к натюрморту.

РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТА

Натюрморт, или изображение окружающих человека предметов, составленных в единые по замыслу группы, очень полезен для начинающего художника. Задачи, которые он в натюрмортах решает, подготавливают его к изображению интерьера, пейзажа и даже человека.

Начало работы над натюрмортом ставит перед начинающим рисовальщиком новую проблему, с которой он сталкивался в какой-то мере и раньше, но которая не имела тогда такого решающего значения,— проблему композиции. Даже рисуя один предмет, художник, вероятно, замечал, что если он расположит его не в центре листа, а с краю, рисовать становится труднее: взгляд не охватывает всего листа, то есть не видит его так же цельно, как натуру. Поэтому в этом случае сравнивать рисунок с моделью и делать его похожим на последнюю сложно. Необходимость целостного восприятия картинной плоскости, на которой работает художник, составляет одно из основных условий реалистического искусства. Только сумев уви-

деть лист бумаги и изображение в нем как нечто единое, можно быть уверенным в точности своего рисунка. Натюрморт, в котором изображается не один, а несколько предметов, дает возможность начинающему художнику научиться как целостному видению натуры, так и основным законам композиции.

Нарисуйте на бумаге несколько рамок квадратных или прямоугольных и разместите в каждой из них по три точки таким образом, чтобы плоскость воспринималась целиком, то есть чтобы у вас не появлялось желания ее срезать, передвинув край рамки. Сделать это нетрудно, но если вы замените точки любыми предметами, например, яблоками или картофелинами, достигнутое равновесие может сразу же нарушиться. Предметы заставят нас увидеть те отношения, которые характеризуют натуру. Самая протяженность плоскости, на которой находятся яблоки, их расположение относительно нашего глаза — все оказывает свое влияние на равновесие в картинной плоскости. Отсюда, добиваясь того, чтобы картинная плоскость смотрелась цельно, придется одни яблоки подвинуть вправо, другие влево, ближе или дальше. Чтобы лучше разобраться в этих закономерностях и выяснить для себя основные правила равновесия в композиции, попробуйте сделать несколько постановок натюрмортов, не рисуя их.

УПРАЖНЕНИЕ ДЕВЯТОЕ
(Рис. 9)

Составлять натюрморт надо на столе. Но сначала посмотрите на стол, стоящий у стены. Взгляд скользит по его поверхности, потом переходит на стену и от нее опять возвращается к столу. Если попробовать стол отодвинуть от стены, восприятие пространства станет значительно более сложным. Взгляд соскользнет с поверхности стола на пол, перейдет на стену и будет как бы блуждать, пока не вернется обратно. Поставив на такой стол кувшин или конус, нетрудно заметить, что предметы кажутся лишенными некоей опоры и потому восприятие их представляется неопытному художнику незавершенным. Он скорее видит пространство за ними, чем собственно их форму. Когда же стол приставлен к стене, мы видим прежде всего стоящие на нем предметы. И хотя это не обязательное условие — рисовать натюрморт, поставленный на придвинутом столе (вам, вероятно, приходилось встречать картины художников, где вещи были изображены на подоконниках или занимали самое разнообразное положение в свободном пространстве), но первые задания предпочтительно делать именно так.

Теперь возьмите одинаковые по размеру предметы — две-три картофелины или несколько яблок — и разложите их на разных

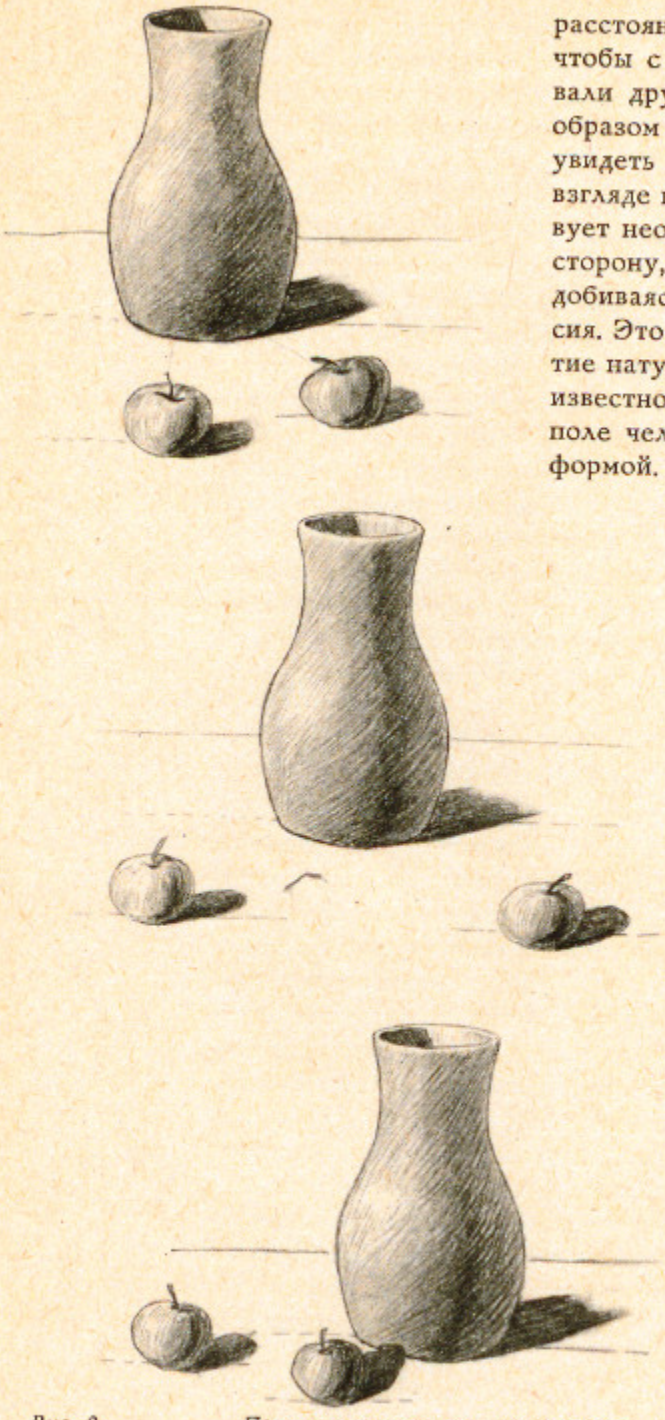


Рис. 9 *Примеры постановки натюрморта*

расстояниях друг от друга, с тем, однако, чтобы с вашей точки зрения они не закрывали друг друга. Разложенные случайным образом яблоки вряд ли дадут возможность увидеть часть стола с ними цельно. При взгляде на стол и яблоки художник почувствует необходимость одно яблоко сдвинуть в сторону, другое придвинуть ближе и т. д., добиваясь известного зрительного равновесия. Это объясняется тем, что наше восприятие натуры вообще композиционно. Как вам известно по курсу перспективы, зрительное поле человека ограничено некоей овальной формой. Вырабатывающаяся привычка видеть часть натуры, заключенной в невидимую рамку зрительного поля, позволяет нам не замечать условности кадра в кино или рамы в изобразительном искусстве.

Поэтому, когда художник смотрит на яблоки, лежащие на поверхности стола, его глаз ищет известного равновесия в невидимой рамке зрительного поля, и, если такого равновесия нет, он сразу дает об этом знать.

В жизни мы невольно создаем равновесие в своем зрительном поле. Рассматривая, например, пейзаж, входящий в поле нашего зрения, мы по мере необходимости прибавляем с той или другой стороны пространство. В натюрморте можно добиться того же простой перестановкой предметов. И это одно дает богатейшие возможности для выработки умения строить уравновешенную композицию. Так, находящиеся на разном расстоянии от нашего глаза яблоки воспринимаются нами неодинаково: ближайшие требуют большего

внимания, они кажутся значительнее, весомее, чем находящиеся у стены. Одинаковые по форме, они не уравновешивают друг друга в композиции. Чтобы лучше в этом разобраться, можно прибавить к яблокам кувшин, и тогда станет особенно ясно, насколько композиционно мы воспринимаем натуру. Когда кувшин находится вместе с яблоками в одной стороне, то он перевешивает остающуюся свободной часть стола, когда же кувшин стоит с одной стороны, а яблоки лежат с другой, композиция смотрится более уравновешенно. Переставляя кувшин, перекладывая с места на место яблоки, то ближе, то дальше от края стола, меняя самую комбинацию предметов, художник практически уяснит себе смысл равновесия в композиции, его значение для рисунка и составления натюрморта.

УПРАЖНЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

(Рис. 10, 11)

Первый натюрморт лучше составлять из ранее рисовавшихся и потому хорошо изученных предметов. Сама по себе задача изобразить несколько вещей вместе достаточно трудна. Возьмите тот же знакомый вам куб и еще какую-нибудь геометрическую форму, предположим цилиндр (см. *рис. 10*), и попробуйте сделать постановку, то есть так расположить их на столе, чтобы с того места, откуда художник собирается рисовать, они смотрелись уравновешенно и не вызывали желания их переместить. Составив таким образом группу, можно переходить к рисунку, которому здесь уже должен предшествовать обязательный эскиз. Для этого следует взять небольшой кусок бумаги и, начертив на нем небольшие рамки с таким же соотношением сторон, как тот лист, на котором вы собираетесь рисовать натюрморт, начать искать уравновешенное расположение всей группы по отношению к рамке. Для того чтобы облегчить поиски, вся группа помечается в целом, а не каждый предмет отдельно. Когда место натюрморта будет найдено и тем самым композиция окажется решенной, последнюю переносят на основной лист бумаги.

Глядя попеременно на эскиз и натуру, общими линиями помечаем всю группу из двух предметов на листе, чтобы она в общем соответствовала положению на эскизе, и только после этого приступаем непосредственно к рисунку. Сначала путем сравнения расположения предметов в натуре с намеченной композицией уточняются отдельные составные части натюрморта. Легкими линиями предметы «отсекают» друг от друга, намечают общий размер, общую форму и положение каждого из них на столе. Когда вся группа в целом будет

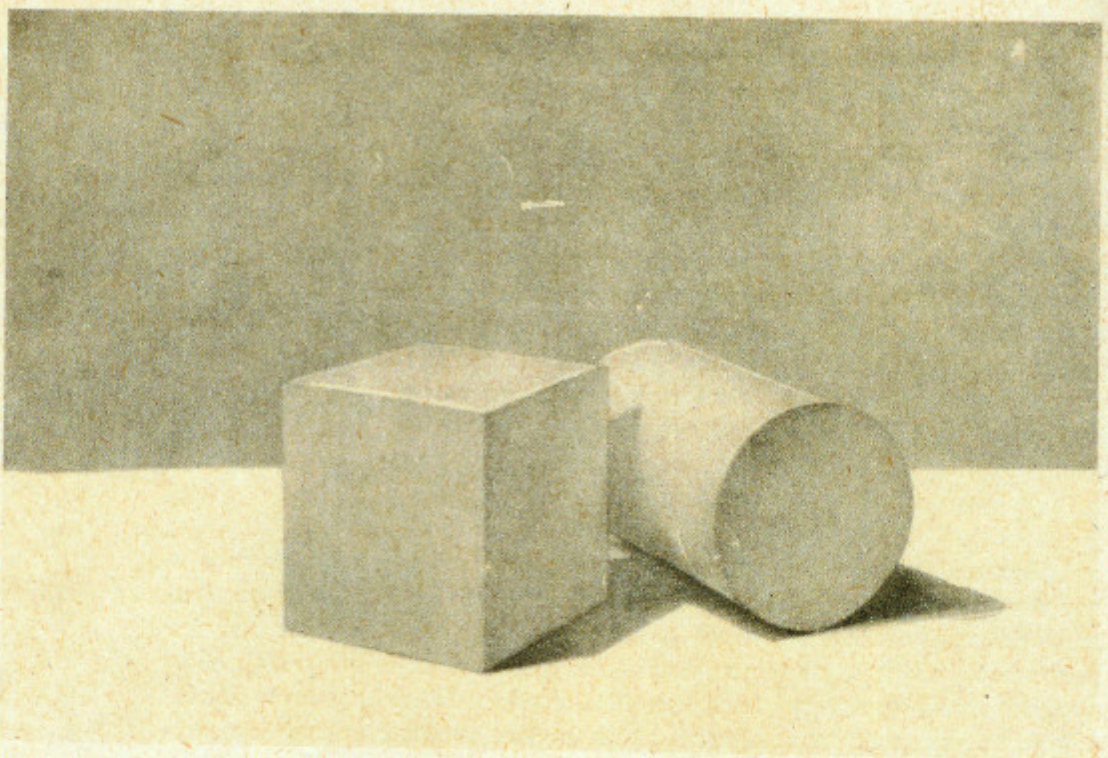
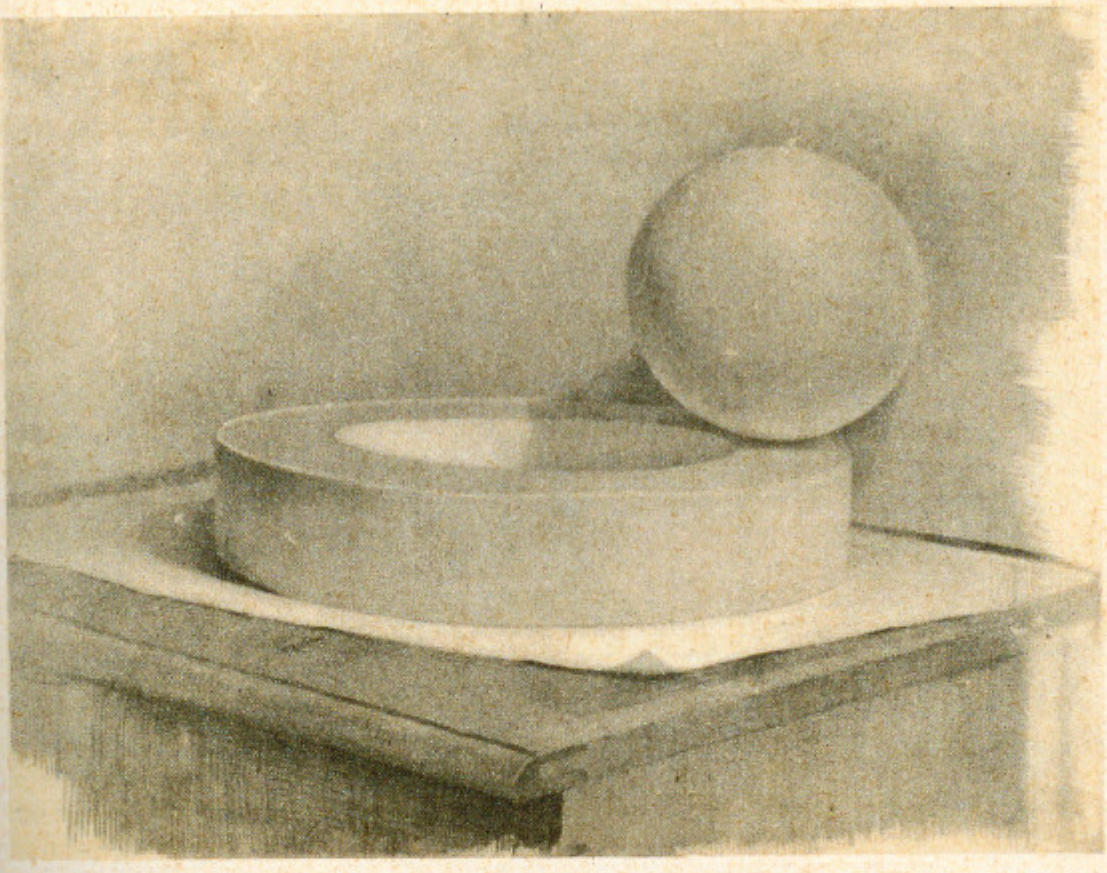


Рис. 10 *Натюрморт*

определена, можно переходить к построению отдельных предметов. Прежде всего, легко намечаются основания с тем, чтобы они заняли правильное пространственное положение, затем уточняются грани и верхние части форм. Все это нужно делать, не упуская из виду общей формы и группы в целом. Отсюда очень важно уже в процессе построения проложить основные тени и проверить тем самым положение граней.

В результате такого общего решения в листе возникнет изображение предметов, внешне похожих на те, которые видит глаз художника.

Для того же, чтобы достичь полного зрительного сходства, надо еще уточнить размеры граней, соотношение отдельных частей друг с другом, конкретнее передать освещение, что и составит второй этап работы над натюрмортом. Непрестанно сравнивая рисунок с натурой, ведя его все время от общего, параллельно уточняя форму и освещение, не теряя из виду значение фона для передачи объема предметов, художник решит весь натюрморт. Однако в процессе по-



Натюрморт *Рис. 11*

добной работы начинающий рисовальщик, выявляя форму каждого отдельного предмета, заботясь о точности передачи его размера, очень часто упускает общую связь между предметами. В его рисунке на разных вещах могут оказаться одинаковые тени или одинаково освещенные части, что не соответствует действительности. Свет заливает всю группу как единое целое, и поэтому в натюрморте будет одно самое светлое и одно самое темное место.

Приведение изображения к единому тональному целому и является для художника последним завершающим этапом работы над рисунком.

Подобных натюрмортов начинающему художнику надо выполнить несколько, потому что только изучив простейшую форму, характер ее светотеневого построения, принципы организации композиции натюрморта и метод работы от общего, можно переходить

к изображению несложных вещей из окружающей нас обстановки. Соответственно большое значение приобретают здесь точность построения, верная передача светотеневых отношений. Причем, рисовать следует на светлом фоне и лучше при электрическом освещении, которое дает возможность четче определять светотень на форме. На *рис. 11* изображен один из натюрмортов, который также может служить примером учебной постановки.

УПРАЖНЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ

(Рис. 12)

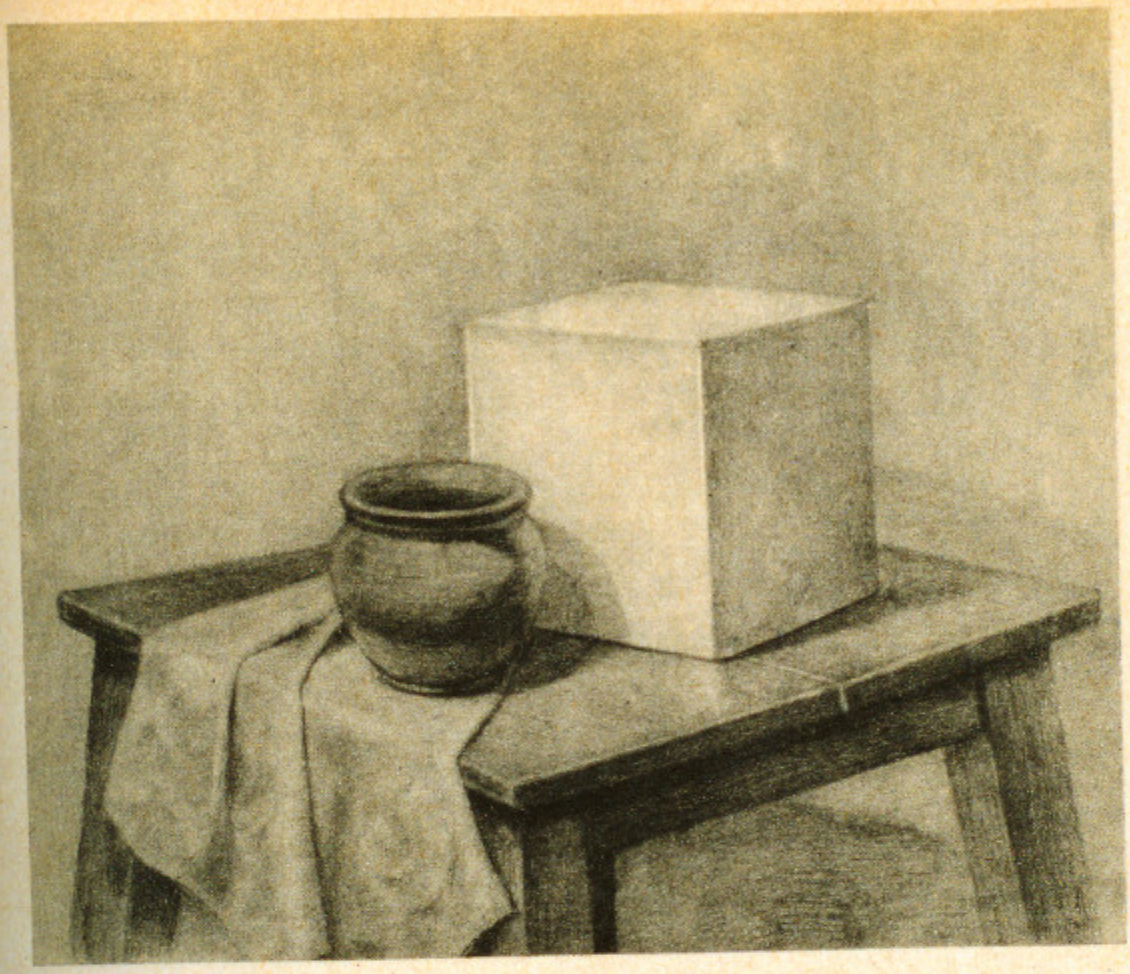
Последующие натюрморты, помимо геометрических предметов, могут включать в себя несколько простейших вещей домашнего обихода вроде кружек, кувшинов и т. п. Вначале лучше избегать стеклянных предметов и не брать тканей. Со временем можно вводить и драпировки.

Рис. 12 показывает пример уже такой постановки, куда, помимо простейшего геометрического тела — куба, включены кувшин и драпировка.

Для этих новых усложненных натюрмортов также необходимы предварительные эскизы. Однако, хотя начало рисунка здесь аналогично предыдущим заданиям, основной процесс работы несколько меняется. Так, поскольку наравне с белыми предметами в постановки входят предметы, обладающие определенно выраженными окраской и материальными особенностями, необходимо сразу же после определения композиции и общих масс наметить отличия отдельных вещей по тону, например, коричневого кувшина и белого гипсового куба.

Сделать это нужно, во-первых, для того чтобы художник мог сравнивать свой рисунок с натурой, а во-вторых, учитывая действие оптического закона, согласно которому белые и вообще светлые объемы кажутся нашему глазу больше по размеру таких же темных или черных. Отсюда самое строгое построение формы без тона может привести к существенным ошибкам в пропорциях. При этом нужно следить, чтобы штрих был легким. Не нужно сильно нажимать на карандаш. Устанавливаются только основные тональные разницы.

Наметив композицию и общую форму входящих в постановку вещей, художник должен определять тональные различия предметов. Однако невидимые части формы можно строить менее тщательно, так как их построение должно скорее служить проверкой, средст-



Натюрморт *Рис. 12*

вом, позволяющим уточнить пространственное положение предметов и вернее изобразить их форму.

Когда натюрморт таким образом построен, дальнейшая работа над формой ведется с помощью светотени, то есть нужно строить форму тоном, все время уточняя размеры, ни на секунду не забывая о проверке и сопоставлении отдельных частей постановки друг с другом. Каждый штрих карандаша должен идти по форме и ее уточнять.

Художнику необходимо стремиться одновременно строить форму и решать материальное отличие одного предмета от другого.

Заключительная фаза работы над рисунком сводится, как и в предыдущих заданиях, к тональному объединению изображения и установлению точной разницы между белизной гипсовых геометрических тел и тоном глиняной крынки.

РИСОВАНИЕ ГИПСОВОГО ГЕОМЕТРИЧЕСКОГО ОРНАМЕНТА

Одновременно с усложненными натюрмортами желательно сделать несколько рисунков частей гипсового орнамента и розеток. Эти упражнения существенно облегчат переход от простейших геометрических форм к более сложной форме обиходных вещей. Розетка и орнамент не обладают таким объемом, как геометрические тела, но они более сложны в отношении своей поверхности, и поэтому работа над ними учит начинающего художника умению изображать форму с многочисленными и трудными деталями. Эти своеобразные модели лучше сначала рисовать отдельно от других предметов, затем вместе с драпировкой. Рисуются они карандашом на четверти обычного листа бумаги.

УПРАЖНЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ
(Рис. 13, 14, 15)

Рисунок розетки или орнамента ведется в той же последовательности, как и рисунок геометрического тела. Их лучше не вешать на стену, а поставить на стол, что упростит начало работы: ведь до сих пор художнику всегда приходилось строить форму с основания.

Приступая к рисунку, прежде всего намечается как бы общий каркас модели — конструкция всей ее формы. Так, строим, положим, основание гипсовой плашки, к которой прикреплена розетка, возводим грани этой плашки, учитывая законы перспективы, и относительно их находим центр розетки, что и позволяет построить всю форму гипсовой отливки целиком. На *рис. 13* хорошо видно начало работы над рисунком орнамента, когда художник решает прежде всего конструкцию формы, создавая так основу для дальнейшей работы.

Найдя конструкцию розетки и определив основные составляющие ее части, следует наметить тональные разницы, то есть отметить объемы, получающие прямые лучи, и объемы, не получающие прямых лучей, а затем повести рисунок как построение формы тоном. Иными словами, и здесь каждый штрих должен помогать уточнять общую форму всей розетки, то есть ее рисовать, и чем точнее становится решение светотени, тем точнее получается рисунок *(рис. 14)*. Примером аналогичного решения орнамента может служить *рис. 15*.

В ходе выполнения подобного задания начинающему художнику важно привыкнуть к тому, что построение формы не ограничивается решением ее конструкции и что весь процесс рисунка — это построение и уточнение формы, где тон является одним из средств вы-

явления объема и конструкции этой формы. Практически приходя к подобному выводу, начинающий рисовальщик лучше поймет смысл самого метода рисунка, который заключается не столько в простом изображении реальных предметов, сколько в изучении их формы, чтобы с помощью приобретаемых знаний уметь в дальнейшем воспроизводить любой предмет. Именно поэтому рисунок — это всегда и прежде всего изучение — изучение конструкции, изучение характера формы, а не рисование ради рисования.

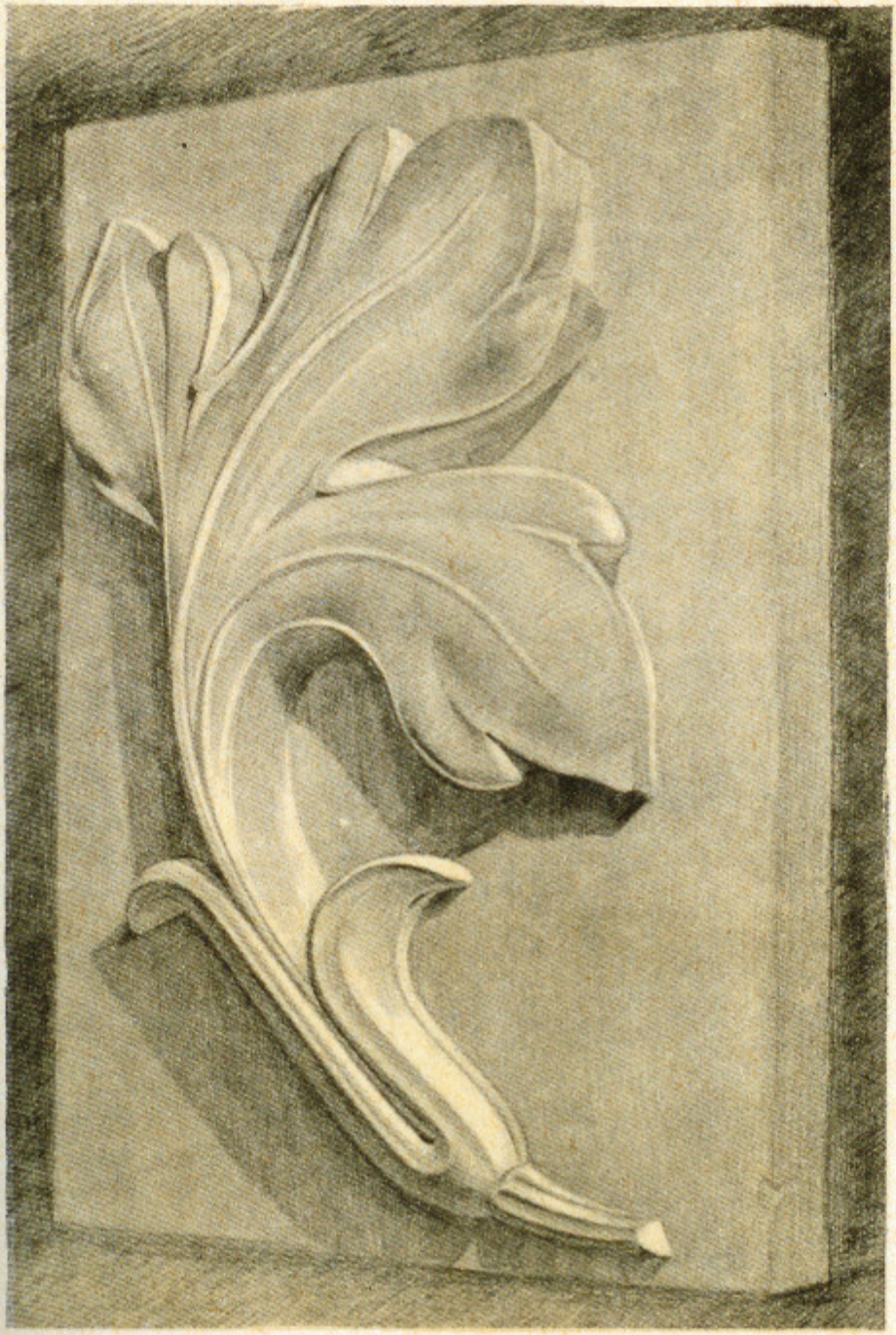
В рисунках розеток и орнаментов, как и в любых других заданиях, особое значение имеет последовательность работы. Если в качестве первых моделей следовало брать плоский орнамент, розетку с малым рельефом, то в следующих рисунках можно взять орнамент более объемный, как и розетки с бо́льшим рельефом. Такая последовательность помогает лучше разобраться в процессе построения формы — как в отношении конструкции, так и поверхности последней.

После орнамента с ярко выраженным объемом можно перейти к изображению розетки с тканью. Задача здесь усложнится не только тем, что художнику придется передавать разные по фактуре и по своим качествам предметы. Первостепенное значение для него приобретет конкретная передача натуры, ее внешнего облика и материальных особенностей.

Сама по себе проблема передачи материала уже ставилась перед начинающим художником в натюрморте, когда он добивался белизны простейших гипсовых форм или рисовал предметы из домашнего обихода вроде кружки или крынки. Но если в первых натюрмортах задача в основном сводилась к тональному решению разниц между гипсовой отливкой и кувшином и к умению сохранить эту тональную разницу в светах и тени, то теперь это составит только начало работы над рисунком. Главное здесь — передать материальные качества каждого отдельного предмета, причем важным средством для достижения подобной цели будет тон, который и позволяет произвести отличие гипса от ткани: твердого от мягкого, гладкой поверхности от шероховатой и т. д.

Поэтому, установив тональное отличие ткани от гипсовой отливки и построив форму как розетки, так и складок, начинающему художнику важно уделить основное внимание тональному характеру формы. Постоянно сравнивая особенности формы розетки, ее белизну, жесткость материала, четкость тональных отношений с мягкостью формы и тонкостью теней на ткани, строя тоном и драпировку и отливку, можно добиться очень полного воспроизведения материальных качеств предметов, как мы их видим в натуре.

Рис. 13 *Гипсовый орнамент. Начало рисунка*



Гипсовый орнамент. Законченный рисунок **Рис. 14**

Рис. 15 *Гипсовый орнамент*

Подобных заданий проделывается несколько. Вообще в процессе работы над простейшими предметами и натюрмортами надо не бояться повторять одно и то же упражнение, поскольку это позволяет приобрести тот фундамент для последующих занятий, который ничем нельзя заменить. Не зная простейшей формы и не умея строго и последовательно ее изображать, художнику будет очень трудно перейти к рисунку более сложных предметов, а затем головы и фигуры человека.

Передача материальных качеств натуры, с которой начинающий художник познакомился в ранее выполненных заданиях, отныне становится для него ведущей. Поэтому все последующие натюрморты следует ставить, преследуя конкретную цель — научиться как можно лучше передавать материальный характер предметов. До сих пор в натюрмортах с гипсовыми отливками и отдельными домашними вещами, в рисунках розеток рисовальщик передавал главным образом тональные отличия предметов. Он постепенно учился видеть вещь в реальной обстановке, с фоном, разбирался в самом методе построения формы предмета. Теперь ему предстоит обратиться к натюрмортам из одних обиходных вещей и одновременно решать новые задачи.

РИСОВАНИЕ НАТЮРМОРТОВ ИЗ ПРЕДМЕТОВ ОБИХОДА

УПРАЖНЕНИЕ ТРИНАДЦАТОЕ
(Рис. 16)

Первые натюрморты этого рода необходимо составлять из предметов, хорошо знакомых рисовальщику. Подобное условие обязательно потому, что знакомая и привычная для глаза форма позволит легче и точнее справиться с ее решением, чем впервые увиденная. В постановку можно включить в качестве своего рода ориентира одну какую-либо геометрическую форму и непременно кусок ткани — полотенце или обрезок белой материи. Вначале ткань послужит простым фоном или ее можно постелить на стол под всю постановку, уложив одну-две небольших складки; в дальнейшем тканью следует пользоваться более широко и самостоятельно, например, вешать один конец на стену, а другой спускать на стол и т. п. Сами натюрморты составляются по принципу соединения в одной постановке предметов, разных по форме и материалу. Кружка, кувшин, яблоко и куб — хороший подбор для первого задания.

Процесс работы строится аналогично прежним заданиям. Необходимо, прежде всего, сделать эскиз и исходя из него наметить на

бумаге натюрморт. Но при построении формы предметов художник должен с самого начала рассчитывать на ранее приобретенные знания, опираться на них. Практически это значит, что здесь нет надобности так тщательно анализировать устройство, основание каждого предмета, прослеживать невидимые грани, как в натюрмортах из гипсовых геометрических тел. Предметы нужно рисовать как бы сразу, стараясь наметить и решить их форму вместе с тоном и выявлением материальных качеств вещей, после решения общей формы предметов переходить к выявлению тоном материальных отличий их друг от друга, показывая, какие предметы темнее и какие светлее; тут же фиксировать разницу фактур — мягкая, жесткая, металлическая, глянцевая, гипсовая и т. п. Одновременно помечается фон, который трактуется как среда, то есть около светлых предметов слегка темнее и наоборот. Здесь можно пользоваться резинкой или снимкой, применять различные направления штриховки для выявления фактур предметов.

Получив возможность вести рисунок, сравнивая его с натурой, художник должен и дальше уточнять вместе с формой светотень, тон и материальные отличия предметов.

Первые рисунки постановок подобного рода не обязательно доводить до полной законченности. Достаточно построить форму, решить освещение и показать разницу фактур, чтобы переходить к следующему рисунку. Это допускается для того, чтобы начинающий художник мог полнее сначала разучить самый метод изображения предмета, научиться правильно и последовательно вести работу, знать, как выявляются материальные особенности формы. Но последующие натюрморты обязательно доводятся до полного завершения в передаче материальных, тональных и фактурных отличий предметов, поскольку именно углубленное изучение формы служит основой изображения окружающей нас натуры и действительности. Ведь натюрморт в учебной работе — это, прежде всего, одно из средств, позволяющих художнику научиться передавать все разнообразие материальных вещей и тем самым вооружиться необходимым для его творчества методом реалистического искусства.

Последующие натюрморты усложняются как за счет большего количества входящих в них вещей, тканей, так и за счет разнообразия фактуры предметов.

Если в первых постановках оказывалось предпочтение предметам, контрастным по фактуре (яблоко и глиняная кружка, кружка с черным хлебом и тарелкой), то теперь, наоборот, лучше соединять вещи, близкие по цвету и фактуре, как, например, холст, деревянная корзина, крынка, полотняный мешок *(рис. 16)*,

Натюрморт *Рис. 16*

использовать самые разнообразные ткани. Раньше ткань служила преимущественно фоном, здесь же важно попробовать использовать ее как часть натюрморта, объединяя ею композицию и подчеркивая фактуру отдельных предметов. Последовательность рисунка сохраняется та же, что и в более ранних натюрмортах, но самый характер работы должен определяться той точностью, которая необходима для передачи материальных особенностей вещей. Поэтому после первоначального наброска общих форм предметов сразу переходим к изображению этих предметов, стараясь выявить их материальное отличие друг от друга. Работать нужно отношениями тона, помня

все время о тональном масштабе и добиваясь натуральности не за счет черноты рисунка, а за счет верной передачи всех отношений.

В заключение художнику останется тщательно сравнить и сопоставить рисунок с натурой. Стараясь сидеть неподвижно, только глазами перебегая с рисунка на натуру, художник должен заметить те неточности в форме, в ее деталях и освещении, которые раньше он не видел. Сравнивая таким образом рисунок с натурой и исправляя его, он добьется точного изображения. Столкнувшись с необходимостью более точной передачи материальных особенностей предметов, он научится на этих натюрмортах более полно и, значит, правдиво передавать натуру и овладеет знаниями, необходимыми для перехода к натюрмортам с большим количеством предметов, сложнейших по форме и фактуре.

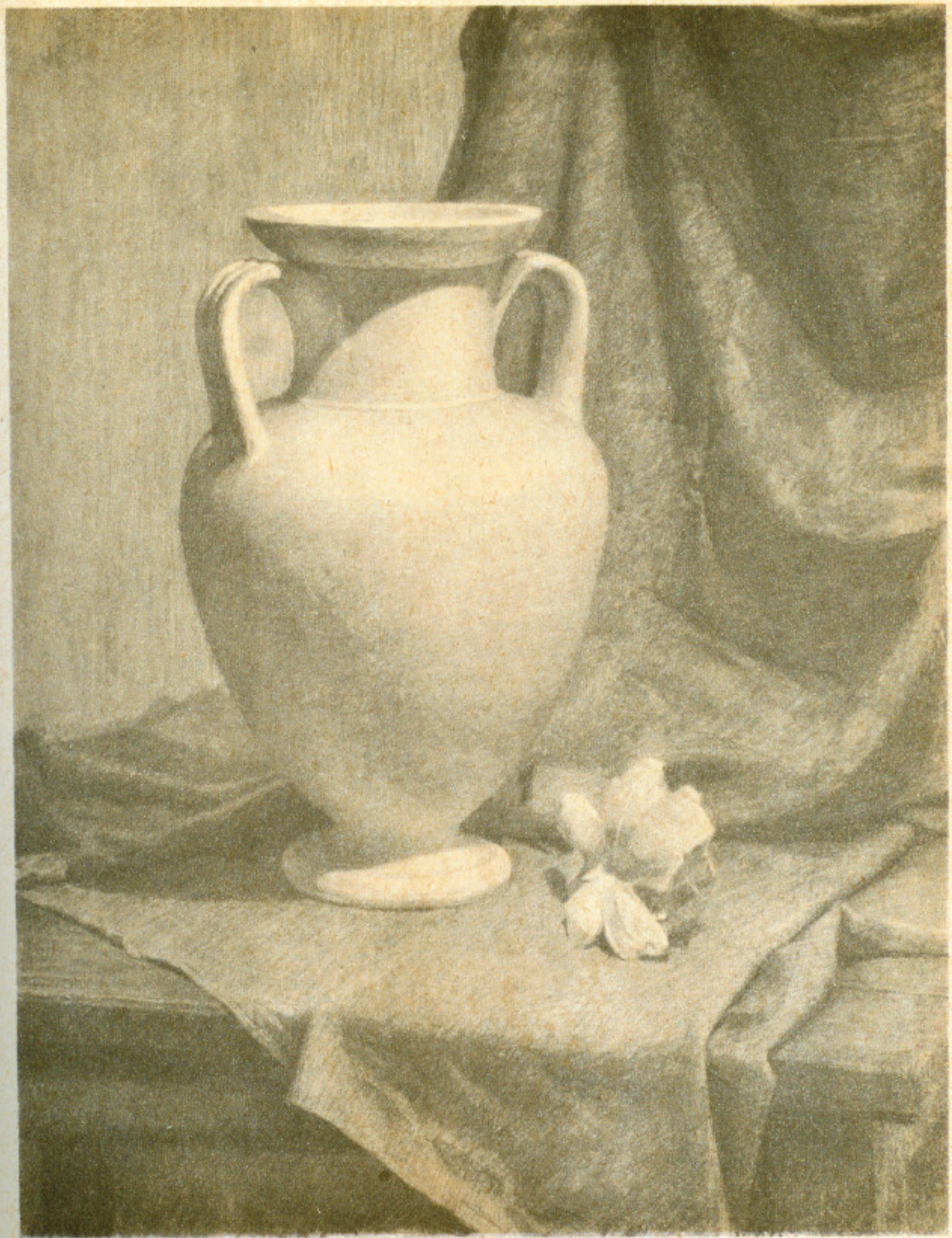
РИСОВАНИЕ ВАЗЫ И КАПИТЕЛИ

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТЫРНАДЦАТОЕ
(Рис. 17, 18, 19, 20)

С переходом к рисунку несложных предметов из окружающей нас обстановки может оказаться, что художник начнет воспринимать тональные отношения менее точно и четко, чем он их видел и фиксировал в гипсовых моделях. Его рисунки могут стать как бы живописнее, но строгость тонального построения окажется в них потерянной.

Чтобы этого не случилось, желательно периодически возвращаться к рисунку гипсовых предметов и в данном случае к таким моделям, как вазы и капители. Рисунок гипсовой вазы, сначала гладкой, затем с орнаментом, выполняемый параллельно с работой над натюрмортом, позволит художнику вновь проанализировать метод изображения формы и более успешно решить задачу воспроизведения материальных качеств предметов. Причем вести такое упражнение следует в самой тесной связи с задачами, решаемыми в натюрморте, и, значит, вазу рисовать не одну, а вместе с какой-либо другой вещью, можно с драпировкой.

В рисунке вазы очень важно начать изображение с тщательного построения формы модели. Отсекая легкими линиями от окружающего пространства как ее общую форму, так и форму драпировки, художник должен наметить осевую линию и на ней высоту всей вазы, а затем ножки, высоту и ширину верха вазы и дальше, уточняя объем последней и рисуя невидимые стороны, вести построение Само по себе построение сводится здесь к все более точному решению



Ваза простой формы *Рис. 17*

Рис. 18 *Ваза с каннелюрами*

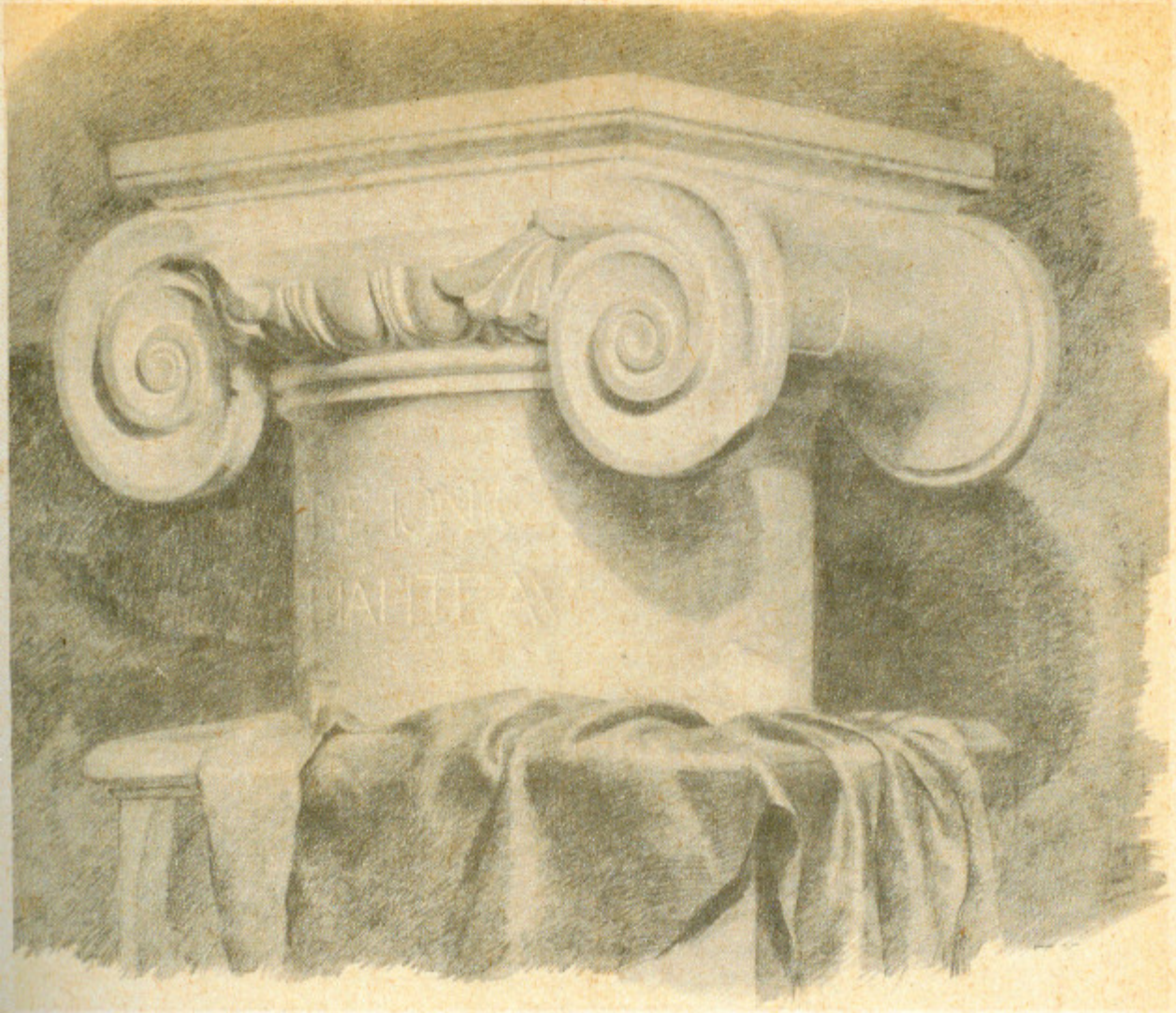
Ваза с рельефом *Рис. 19*

конструкции вазы, положения складок ткани и направления их движения по форме вазы. Рисуются ваза и драпировка одновременно, с тем чтобы художник возможно четче уяснил для себя их конструктивный характер и особенности.

Когда построение будет закончено и общая светотень проложена, рисующий переходит к конкретизации внешней формы вазы, к выявлению ее светотеневых и материальных особенностей. Работа здесь, как и в ходе построения, ведется от общего: сначала решается большая форма, большие тональные отношения, затем детали, чтобы добиться тщательного и предельно конкретного изображения предмета. Тем самым у начинающего художника получится хорошо проштудированный рисунок, в котором ни одна часть не останется неизученной и ни одна подробность не будет сделана без понимания. На *рис. 17* ваза решена так последовательно, как говорилось в тексте. В рисунке достигнута четкость в лепке формы, и для подобной работы он может служить хорошим примером.

Рисунок простейшей гипсовой вазы — полезное упражнение для построения формы и выявления ее характера. Начинающему художнику полезно также нарисовать вазу с каннелюрами *(рис. 18)*, с орнаментом или даже с каким-либо рельефом *(рис. 19)*, что позволит ему практически овладеть задачей решения детали как части, характеризующей большую форму. Но для того чтобы конкретизация формы велась совершенно сознательно, чрезвычайно важно соблюдать строгую последовательность работы. Иначе, уточняя большую форму, переходя ко все более мелким подробностям, художник может упустить из виду общий объем вазы, ее детали. Так на *рис. 19* видно, как общая форма вазы не разрушается подробностями, как деталь помогает решению большого объема.

Начинать рисунок вазы с барельефом *(рис. 19)* следует с тщательного построения ее формы. Когда построение будет закончено, одновременно с легкой прокладкой светотени надо наметить общий характер рельефа: основные его формы на вазе, их положение, размер. Затем, проложив фон, тон драпировки и начав уточнять светотень на вазе, можно заняться рисунком рельефа. Однако, конкретизируя последний, нельзя упускать из виду всей формы вазы, характера ее освещения, то есть работа должна все время вестись от общего, так, чтобы любая деталь орнамента была связана с большой формой и ей подчинялась. Этому следует уделить особенное внимание в конце работы, когда будет уже построена форма вазы, решен орнамент, намечена ткань и когда в ходе конкретизации формы может возникнуть дробность в рисунке. Какие-то части барельефа окажутся слишком детально нарисованными и тем самым станут отвле-



Архитектурная деталь и драпировки. Учебный рисунок *Рис. 20*

кать глаз от общей формы вазы, или что-то в форме вазы будет недостаточно проработано и понадобится уточнение светотени, чтобы получилась та цельность постановки, которая существует в натуре.

Аналогичным методом ведется работа над архитектурными деталями *(рис. 20)*.

Рисунков ваз и архитектурных деталей рекомендуется сделать несколько. Они должны быть тщательно нарисованы, хорошо построены и обязательно последовательно решены. Только при соблюдении этих условий упражнения подобного рода помогут начинающему художнику в решении тех задач, которые возникают у него при работе над натюрмортом.

РАБОТА НАД СЛОЖНЫМИ НАТЮРМОРТАМИ

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТНАДЦАТОЕ

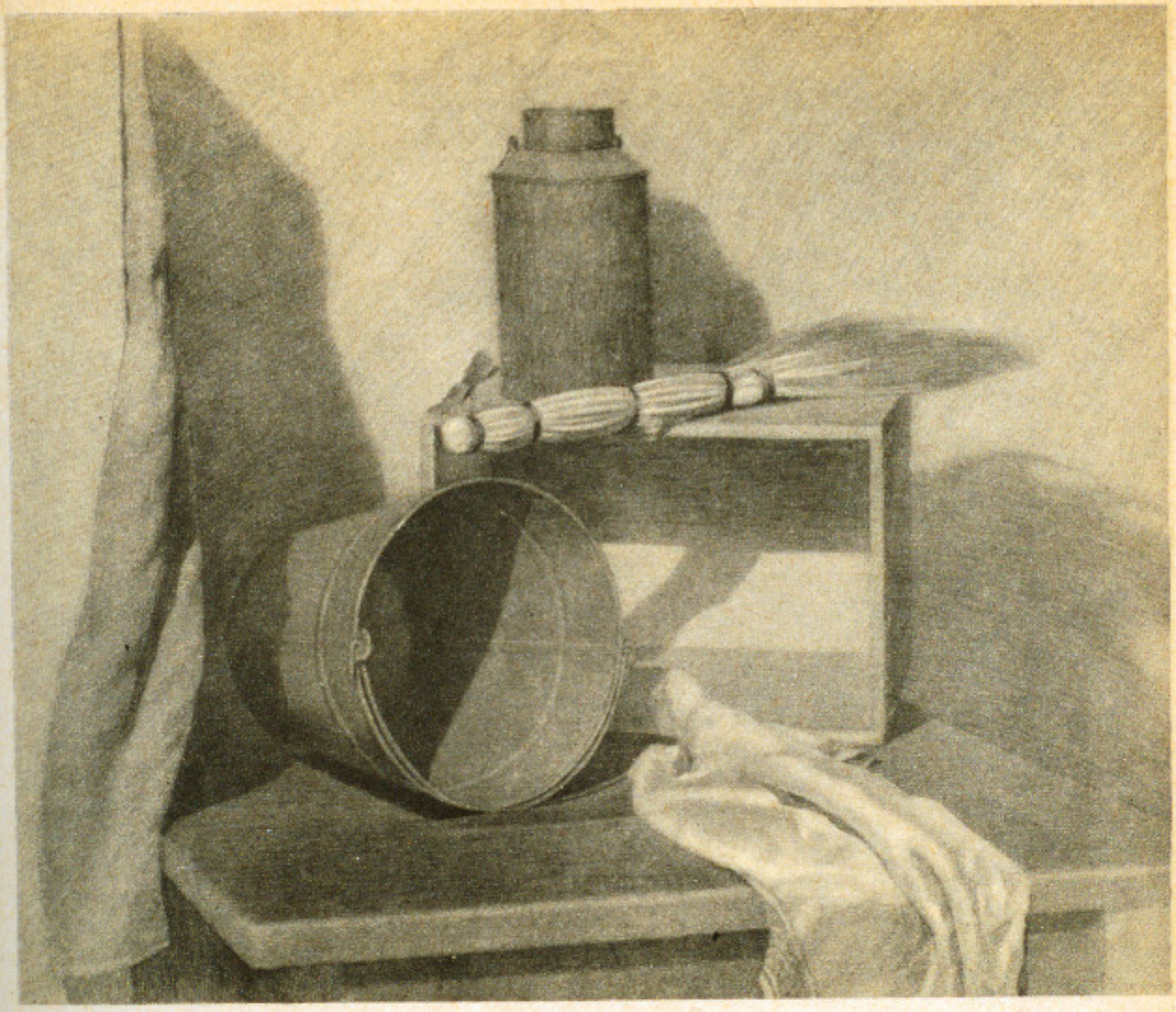
(Рис. 21, 22)

Следующие по степени трудности натюрморты должны отличаться от ранее выполнявшихся прежде всего своими размерами. Желательно, чтобы в них входили крупные предметы более сложной формы и разнообразной фактуры. Здесь можно использовать стеклянные предметы, рисовать книги, рулоны бумаги, простые по форме вазы, темные и цветные драпировки. Подобное усложнение даст начинающему художнику много материала для изучения.

Наряду с задачами точной передачи формы, соотношения частей, строгой последовательности в работе он столкнется еще с одним вопросом, условно говоря, тематическим, то есть с подбором предметов.

Составляя натюрморты, художник и раньше невольно избегал объединения разнохарактерных вещей, например, письменных принадлежностей с кухонной утварью, вазы для цветов с кастрюлей и т. п. Но до сих пор подобранность вещей еще ничего не говорила о теме натюрморта, хотя свидетельствовала о стремлении к целесообразному и продуманному выбору предметов, тем более необходимому в сложных постановках. Сознательно подбирая даже собственно учебные натюрморты, начинающий художник привыкнет к тому, что любая изображенная вещь несет в искусстве определенную, если можно сказать, смысловую нагрузку. Так, например, составляя натюрморт с глобусом, вряд ли стоит вводить в него кувшин или стакан. Сюда больше подойдет чернильница или книга, ткань же правильнее использовать как некую занавеску. В натюрморте с вазой можно положить книгу как бы забытую на столе, но чернильница и любые другие письменные принадлежности будут здесь менее уместны. Такой сюжетный подбор необходим, но он еще не составляет самоцели, потому что главным для начинающего художника по-прежнему остается изучение предметной формы, ее материальных качеств и приобретение навыка передачи этих качеств средствами рисунка.

Специфика работы над сложными натюрмортами заключается в более тщательном решении композиции, продуманном анализе и выявлении формы каждого предмета, его материальных особенностей. С самого начала важно верно определять место каждого предмета, входящего в постановку. Поэтому иногда можно нарисовать как бы план всего натюрморта, чтобы правильнее передать место-



Натюрморт *Рис. 21*

положение отдельных вещей и их разноудаленность. Перенеся композицию с эскиза на свой лист бумаги и начав строить форму предметов, сравнивайте и сопоставляйте размеры каждого из них и их детали между собой. Следует очень внимательно следить за пространственным размещением предметов и в то же время не упускать конструкцию форм, поскольку это существенно облегчает выявление фактурных и материальных особенностей. Вообще в этих натюрмортах предпочтительно употреблять предметы, различные по фактуре, например, сочетание чернильницы и суконной материи, книги в светлом переплете и деревянного пенала, хлеба и граненого стакана, глиняной крынки и поставленной на ребро тарелки.

Рис. 22 *Натюрморт*

Разнообразие фактур помогает художнику передавать материальность каждого предмета.

После построения входящих в постановку предметов нужно отметить тональные их различия вместе с прокладкой основных теней. Тени прокладываются не только на предметах, но и по столу и на стене. Это создает то самое тональное единство, которое существует в натуре и позволяет точнее выявлять характер формы каждой отдельной вещи. Конкретизируя форму, находя все детали, все тональные оттенки, которые характеризуют ее поверхность, необходимо соблюдать строгую постепенность в решении объема, то есть,

как и раньше, решать сначала крупную форму, большие детали, основные складки, а затем более мелкие и частные подробности. При этом штрих должен обязательно ложиться по форме, чтобы создавалось ощущение единства построения формы тоном. Когда весь натюрморт окажется таким образом решенным, надо попытаться, очень быстро сравнивая изображение с реальными предметами, увидеть их одновременно и, если где-то отдельные детали будут выбиваться и нарушать пространственное положение вещей, исправить подобные ошибки. Так, предмет первого плана, по тону воспринимаемый на рисунке как бы находящимся на втором плане, потребует усиления, проработки формы с тем, чтобы он занял свое настоящее место, и наоборот. Иными словами, художнику необходимо добиться того, чтобы нарисованный натюрморт производил такое же целостное впечатление, какое производит группа составляющих его предметов в натуре.

В приводимых натюрмортах материальные качества предметов выявлены очень четко, форма хорошо построена и верно решено освещение *(рис. 21, 22)*.

Приобретя навык передачи материальных качеств предметов, начинающий художник может впервые применить новую технику: например, вместо ставшего привычным для него карандаша обратиться к углю, который позволяет сразу прокрывать большие плоскости бумаги, легко исправлять нарисованное, добиваться большой тональной звучности. Но прежде, чем перейти к угольным рисункам, попробуем изобразить какую-либо крупную предметную форму вроде табуретки или положенного на пол стула, чтобы привыкнуть к воспроизведению крупного по масштабам предмета.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТНАДЦАТОЕ
(Рис. 23, 24)

Для начала попробуем изобразить табуретку. Рисунок табуретки делается уже не на четверти, а на половине листа бумаги. Табуретка при этом кладется на пол под углом таким образом, чтобы были видны и ее ножки и сиденье. (Именно положенная, а не стоящая табуретка позволяет лучше разобраться как в конструкции формы, так и в последовательности работы в рисунке.) Анализируя новую модель, художник не найдет в ней той цельности формы, которая была в кувшине или даже вазе. Ножки, перекладины, сиденье могут поставить в тупик своим сочетанием неопытного рисовальщика. Не говоря о том, что табуретка велика по размеру, форма ее кажется на первый взгляд настолько сложной, что перед художником

Рис. 23 *Порядок работы над рисунком табуретки*

возникает по существу новая задача — сделать эту форму изобразительно для себя понятной. Он должен попытаться так представить себе табуретку, чтобы ее легко было построить, а практически это значит, что ему необходимо увидеть в ней одну из тех форм, над которыми он раньше работал. Действительно, если представить себе табуретку обтянутой марлей, то она будет напоминать призму, что само по себе подскажет метод ее изображения. Именно обобщая, приводя форму табуретки к простейшей геометрической форме, и следует начинать строить эту модель.

Но поскольку задача здесь во многом новая, начинаем рисунок с определения основания, стараясь возможно правильнее определить направление и размеры граней лежащей на полу табуретки. Важно добиться, чтобы основание легло в пространстве листа и чтобы у него ощущались как бы прямые углы. Рисовать надо, свободно водя карандашом по граням ножек и выводя штрихи за пределы граней, чтобы лучше почувствовать перспективные изменения в форме табуретки. Очень

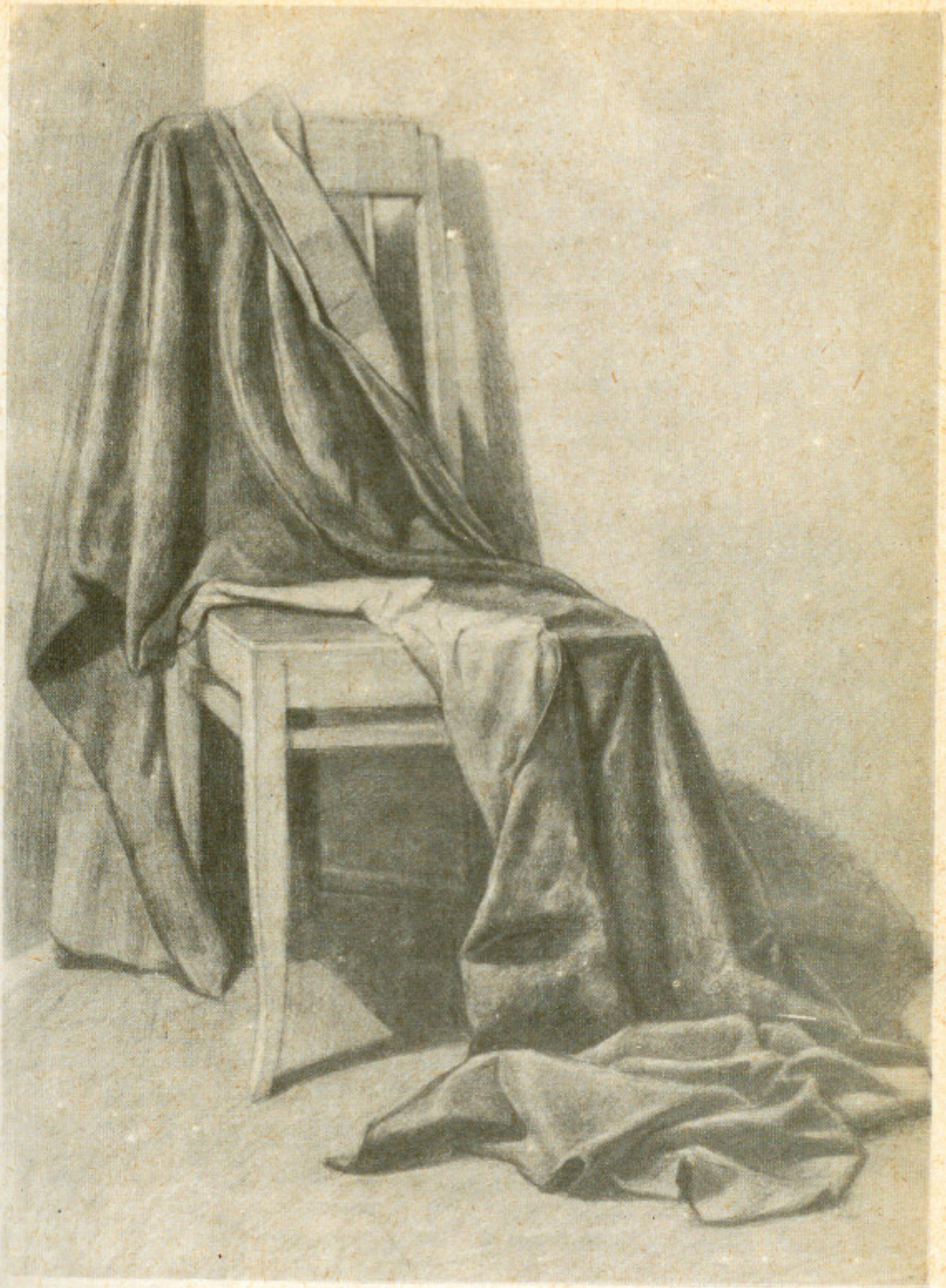


Рис. 24

хорошо наметить хотя бы мысленно линию горизонта и на ней точку схода для табуретки. Это поможет точнее построить ее форму.

Найдя основание, переходим к определению ширины табуретки, то есть высоты нашей условной призмы, а затем верхней ее части, что даст нам все стороны поверхности модели. В этой обобщенной форме еще не будет ножек, перекладин, сиденья, которые и предстоит найти художнику как детали общей формы табуретки. Рисовать табуретку следует всю сразу, помечая и объем и освещение одновременно. Постепенно приходя ко все большей конкретности пропорций, соотношения частей, художник завершит рисунок и построит данную модель.

Таким же образом следует нарисовать стоящую табуретку, добиваясь того, чтобы размеры ее частей точно соответствовали натуре, а затем венский стул с круглым сиденьем. В принципе рисунок круглого предмета требует более точного измерения и более сложен в отношении построения, чем рисунок предметов с прямыми сторонами. Рисунок венского стула также начинается с основания, то есть с нахождения основания воображаемого цилиндра, каким можно себе обобщенно представить стул. Надо обязательно определить ось и только после завершения построения переходить к детализации.

Впоследствии полезно рисовать стулья разнообразной формы; можно класть на них предметы обихода или драпировки *(рис. 24)*.

Завершающий этап работы над учебным натюрмортом составляет изображение натюрморта в интерьере, то есть рисунок предметов, расположенных не только на столе, но и в какой-нибудь части комнаты. Эти задания требуют уже определенного профессионального умения и навыков. В них большую роль играет самая постановка, самый подбор предметов; тщательно и во всех деталях должна быть продумана композиция. Не следует ставить очень много предметов, особенно мелких, но зато нужно использовать разнохарактерные поверхности: матовые, блестящие, контрастные.

Натюрморту в интерьере обязательно предшествует тщательно прорисованный эскиз, выполняемый карандашом или углем. В эскизе необходимо точно решить композицию, пометить освещение и тональные различия предметов. Рисунок делается на большом листе бумаги и лучше всего углем. Последовательность работы здесь несколько иная, чем в предыдущих постановках. Так, например, перенося композицию с эскиза,— а переносить ее нужно, держа уголь как карандаш и рисуя отточенным концом — художник затем отламывает кусочек угля и плоской частью помечает общие тени, освещая сразу всю массу натюрморта. Когда это будет сделано, приступают к определению отдельных предметов, их положения, добиваясь,

чтобы каждый из них занял свое место в уже намеченной общей массе натюрморта. Затем следует уточнить большие светотеневые отношения на каждом предмете, цветовые и тональные отличия последних и палочкой угля начинать выявлять детали форм. Работа здесь ведется очень свободно, тени прокладываются широко, но последовательность — от крупных деталей и большой светотени к мелким подробностям формы — ни в коем случае не нарушается с тем, чтобы одновременно с уточнением светотени шло и уточнение формы.

Когда весь натюрморт будет таким образом решен, художнику необходимо его еще раз пересмотреть с точки зрения точности передачи материальных отличий изображенных вещей. В некоторых случаях можно растереть уголь пальцем для получения очень ровной поверхности, в других — рисовать углем как карандашом, где-то усиливая тон, а где-то наоборот высветляя форму предмета. Одновременно проверяется отношение всех входящих в постановку предметов к полу и стене. Рисунок надо вести, все время сравнивая его с натурой и добиваясь возможно более полного изображения того куска действительности, который художник видит перед собой.

Выполнение рисунка углем, завершая всю работу начинающего художника над натюрмортом, является для него своеобразной проверкой всех накопленных знаний об устройстве предметов и методе их изображения. Поэтому первые натюрморты так важно строить тщательно, добиваться в них точного пространственного расположения предметов, чтобы сама конструкция формы предмета, его положение говорили о том, из чего он сделан и каков по своему характеру. На втором этапе работы следует, очень свободно прокладывая тени, тоном лепить форму предметов, в ходе же анализа материальных особенностей вещей основное внимание уделять выявлению и подчеркиванию особенностей фактуры: прозрачность и блеск стекла, тяжесть и шерстистость суконной ткани и т. д.

УПРАЖНЕНИЕ СЕМНАДЦАТОЕ
(Рис. 25)

В процессе работы над натюрмортом и вазами очень полезно сделать несколько так называемых «отмывок», то есть рисунков одной краской (это может быть какая-нибудь акварельная краска или разведенная водой тушь). Отмывки позволяют не только яснее понять значение тонального единства при решении натюрморта, но и создают необходимые условия для решения сложных постановок. Делать отмывки рекомендуется следующим образом. Натюрморт легко

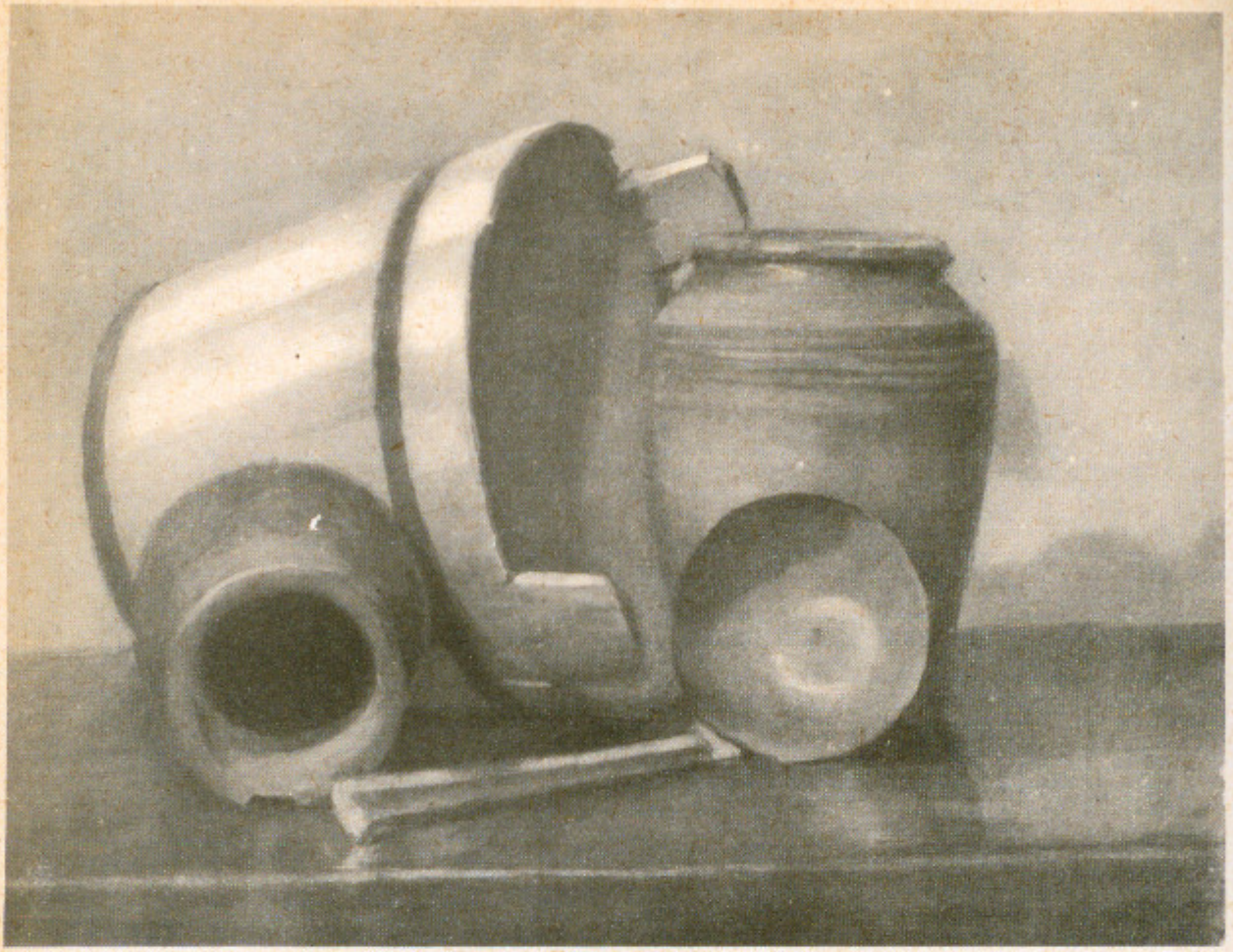


Рис. 25 *Натюрморт. Разведенная тушь (отмывка)*

рисуется сначала карандашом, затем весь рисунок прокрывается краской, самым светлым тоном. Это делается для того, чтобы самые светлые места приобрели некий тон, сравнивая с которым, художник дальше прокладывает кистью полутени, намечает тональные отличия одного предмета от другого. Усиливая затем тени, уточняя с их помощью форму предметов, освещение, материальные отличия одного предмета от другого, он сможет добиться точной передачи реальной натуры. В конце работы можно, пользуясь тонкой кистью, прорисовать форму в деталях, усилить тени, а где нужно, наоборот, смыть слишком сильный тон, достигая тем самым большего единства и цельности постановки.

Подобные отмывки подготовят начинающего художника к быстрым наброскам с «естественных натюрмортов» — вешалка с пальто и галошами, неприбранный стол на кухне, кухонная полка и рядом стол или плита. Подобные натюрморты, которых так много в окру-

жающей нас жизни, нужно рисовать несколько иначе, чем обычные задания. Так, например, карандашом намечаются сначала только основные группы предметов и прокладываются тени, затем, уточнив форму основных предметов в той или иной группе, следует переходить к деталям и конкретизации фактурных и цветовых особенностей предметов. При отмывке же можно начинать даже без рисунка карандашом, пробуя наметить основные предметы легким тоном, а тональные разницы брать сразу в тоне, стараясь одновременно тоном рисовать и строить форму. В конце работы рекомендуется прорисовать всю постановку. Подобные наброски делаются быстро, минут за 20—30. В каждом из них надо стараться добиваться точности как пропорций каждого предмета, его формы, так и общих цветовых и фактурных особенностей вещей, входящих в постановку.

Следующие натюрморты можно составлять уже специально по сюжетному принципу на такие темы, как, например, «После завтрака», «Уголок клуба» или «Кабинет ученого». Здесь начинающий художник не только использует все свои познания в изображении реальных предметов, передаче их материальных качеств, в композиции, но и дополнит эти знания умением передавать предметы в реальной жизненной обстановке, что составит необходимый фундамент для его последующей работы над изображением человека, над интерьером и пейзажем.

Рис. 26 *М. А. Врубель. Роза. 1904. Акварель*

ЖИВОПИСЬ

АКВАРЕЛЬ: НАТЮРМОРТ, ИНТЕРЬЕР

Раздел об акварели в первом выпуске содержал задания по выполнению плоских орнаментов. Теперь мы переходим к изображению объемных предметов. Настоящий раздел посвящен работе над натюрмортом и интерьером. Натюрморт и интерьер как особые жанры живописи существуют очень давно. Многие виднейшие художники разных времен наряду с тематическими произведениями создавали и натюрморты, и картины, изображающие интерьеры.

В Голландии в XVII веке прославились как великолепнейшие мастера натюрморта художники Ян Давидс де Хеем и Виллем Кальф, во Фландрии большие полотна с изображением всевозможной дичи и снеди создавал Франс Снейдерс.

К числу лучших образцов этого жанра относятся натюрморты французского художника XVIII века Шардена. Позднее в XIX веке во Франции нередко обращались к натюрморту Мане, Гоген и другие художники.

Изображение интерьера особенное развитие получило в XVI—XVII веках в Голландии в творчестве Эммануэля де Витте, Яна Вермеера Делфтского, Питера де Хоха и других.

Много внимания уделяли этому жанру русские художники. Известны этюды, написанные Александром Ивановым (*рис. 27*). В 40-х годах XIX века большое распространение получил натюрморт, а также живопись интерьера в картинах учеников А. Г. Венецианова, которого называли «отцом русского жанра». Среди его последователей наиболее известны художники Г. В. Сорока, К. А. Зеленцов и другие. Цветы и фрукты писал И. Т. Хруцкий. Он не был учеником Венецианова, но по тонкой передаче «вещественности» предметов был очень близок к его школе. В начале XX века к натюрморту часто обращается в своем творчестве К. А. Коровин. Большую роль играет интерьер в живописи И. Е. Репина, В. И. Сурикова, А. Е. Архипова.

Среди произведений советских художников известны натюрморты И. И. Машкова, А. В. Куприна, М. С. Сарьяна, П. П. Кончаловского и других мастеров. Интерьеру отводится важное место в произведениях различного жанра — и в исторических, и в бытовых картинах. Много интерьеров писали П. И. Петровичев, Б. М. Кустодиев, И. А. Соколов и другие мастера.

Приступая к занятиям по живописи натюрморта, постараемся путем сравнения установить некоторые закономерности, объединяющие произведения этого жанра, чтобы воспользоваться ими в нашей работе.

В настоящем — втором — выпуске «Школы изобразительного искусства» воспроизводится ряд натюрмортов, выполненных маслом и акварелью. Эти произведения раскрывают мировоззрение художников, их отношение к жизни и отличаются друг от друга общей трактовкой предметного мира, подбором предметов, композиционным строем картины.

Голландский художник Кальф в натюрморте под названием «Кубок из перламутровой раковины и фрукты» *(рис. 70)*, подбирая предметы, имел в виду определенный сюжет: сочетание и сопоставление красивых, изысканных вещей, изящных по форме и материалу; это бокалы, нарядные драпировки. Одновременно Кальфа увлекает задача передать разнообразие материалов. Он берет стекло и фаянс, ковровую скатерть, перламутр, фрукты — все это размещено на мраморном столе. Чтобы выявить материальные свойства предметов, используется прием контрастов: блестящая фаянсовая тарелка лежит на ковровой, рыхлой по своей фактуре, скатерти, что оттеняет

жесткость одного материала и мягкость другого; один бокал венецианского стекла стоит на мраморной подставке, другие, попадая на темный фон стены, сливаются с ней, что подчеркивает хрупкость и прозрачность стеклянной посуды.

Натюрморт поставлен под боковой свет, падающий на предметы переднего плана — на блюдо с лежащими на нем персиками. Тем самым рельефно выражена их форма по контрасту к фону, погруженному в тень, лишенному каких-либо деталей.

Старый голландский фаянс тарелки имеет голубоватый тон. На нем живописно выделяются золотистого цвета шероховатые персики. Рядом — лимон со срезанной корочкой, влажный, сочный, с просвечивающимися зернами. Скатерть красно-коричневого тона созвучна по цвету вишневому тону бокала. И среди них — сверкающая переливами перламутра раковина.

Не вдаваясь в более глубокий анализ композиционного построения натюрморта, обратим лишь внимание на особую стройность всей композиции: с каким искусством художник расставил бокалы от низкого в левой части до более высоких в правой; в картине нет ничего случайного — все подчинено определенному художественному замыслу. В то же время постановка убеждает нас своей естественностью, близостью к человеку и кажется подсмотренной художником в жизни.

А вот натюрморт, принадлежащий кисти Шардена *(рис. 53)*. Он выполнен также в традициях большого искусства. Подробно этот натюрморт анализируется в разделе «Живопись маслом (натюрморт)». Мы же обратим внимание лишь на одну сторону дела: на то, что художник умеет найти красоту в обыденных предметах.

Почему же эти простые вещи, с которыми мы встречаемся повседневно и мимо которых нередко равнодушно проходим, способны привлекать к себе и пленять собою в картине художника-мастера? Потому, очевидно, что художник, изображая предметы, не просто их повторяет в случайном сочетании, а показывает нам свое отношение к ним, выделяя их основные качества, рассказывая о их назначении, ценности, красоте. Взаимно сопоставляя предметы, композиционно их группируя, используя свет, художник создает стройную гармонию красок. При этом он стремится наиболее полно раскрыть присущие предметам свойства (форму, материал, цвет) и свои впечатления передать зрителю.

Вот почему совершенно не обязательно искать для натюрморта какие-то необычные предметы, редкие или антикварные. Наоборот, чем проще, строже по своей форме предмет, чем больше он побывал в употреблении, тем большую ценность может представлять он для

натюрморта. Время накладывает на предметы патину*, обогащает их какими-то дополнительными оттенками цвета, одним словом, делает их, если можно так сказать, ближе к нам. В этом, очевидно, и кроется для живописца очарование слегка выцветших тканей, побывавших в употреблении вещей.

Предметы быта, одновременно с окраской, интересны и по форме. Каждый из них является в той или иной мере свидетелем уровня материальной культуры. Их формы не случайны, а отработаны в течение веков руками многих поколений мастеровых: гончаров, жестянщиков, столяров. Эти сложившиеся формы, как правило, в наибольшей мере соответствуют своему назначению, свойствам материала, способам изготовления. Вот почему простой глиняный кувшин нередко своими пропорциями и очертаниями отвечает самому взыскательному вкусу.

Натюрморт Шардена производит впечатление естественной простоты и гармонии. Мы читаем композиционный замысел, которым художник руководствовался, группируя предметы, и в то же время не обнаруживаем никакого намека на нарочитость и искусственность. В этом и заключается мастерство композиции: добиваться выразительности, не изменяя правде, решать поставленную задачу просто и ясно.

Простотой и вместе с тем удивительно точным решением поражает этюд М. А. Врубеля «Роза», выполненный акварелью *(рис. 26)*. Здесь выразительность достигнута лаконичными средствами, видна рука опытного мастера, свободно владеющего материалом. Покоряют нежность и трепетность цветка, воздушность среды, верность ударов кисти.

Просвечивающий сквозь прозрачные слои краски рисунок итальянским карандашом свидетельствует о любви к отточенной, четкой и выразительной форме. Светлый бледно-розовый силуэт цветка выполнен легко перекрывающими друг друга прозрачными тонами — от бледно-розового до более яркого в рефлексах.

Можно проследить последовательность в нанесении художником одного тона на другой. Вначале Врубель покрыл всю розу холодным бледно-розовым. Поверх этого светлого следуют другие по силе планы. Завершают их наиболее чистые и насыщенные розовые. Общий светлый, несколько уплощенный силуэт розы на фоне гармонирующих с нею серебристо-серых и сдержанных по цвету зеленых листьев делает этюд прозрачным, акварельно легким, полным света и воздуха.

* От итал. *patina* — налёт.

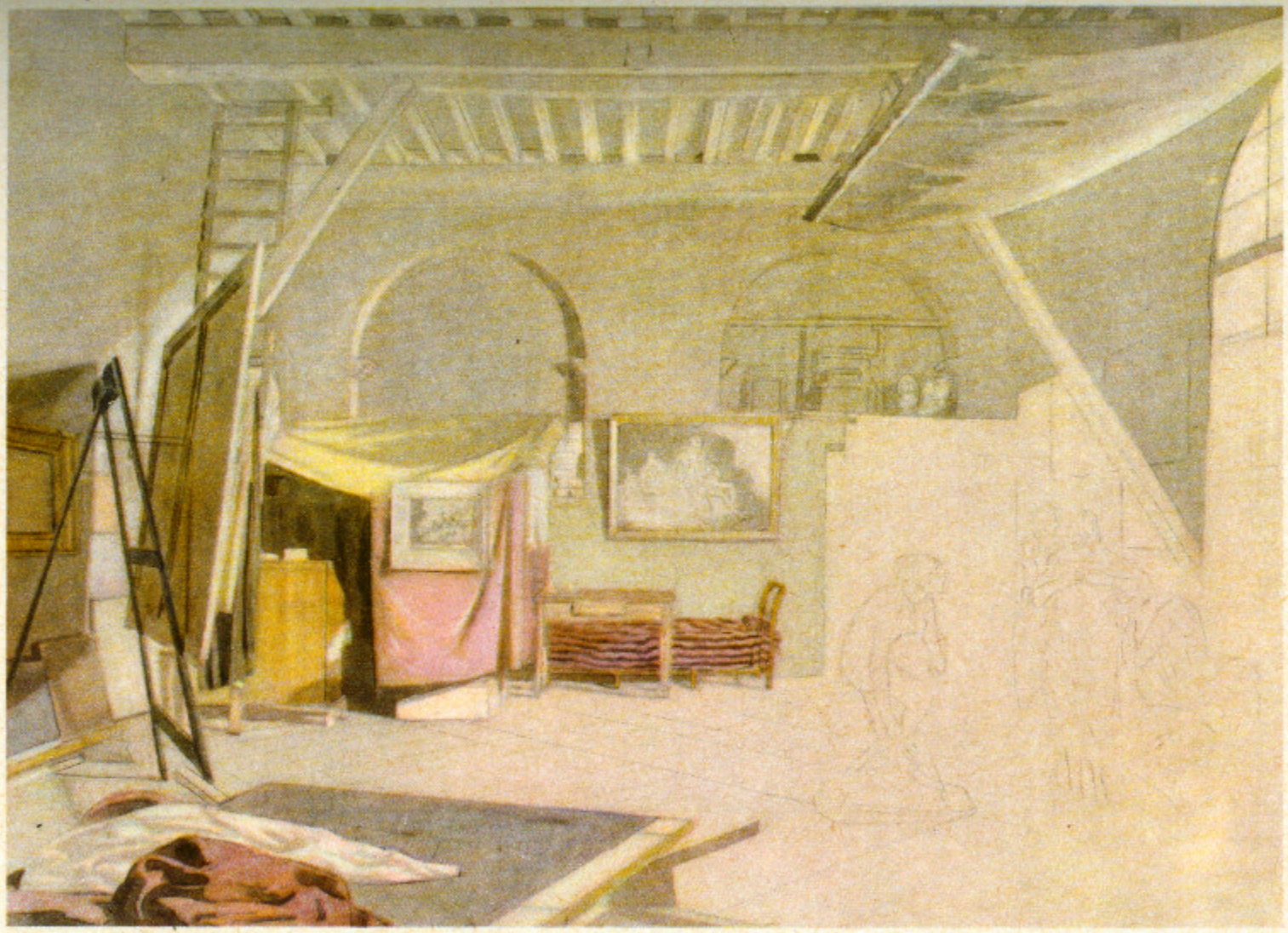


Рис. 27 *А. А. Иванов. Мастерская Александра Андреевича Иванова в Риме. Конец 1830 — начало 1840 годов. Акварель*

В пределах нашего курса мы не имеем возможности останавливаться на более обстоятельном анализе композиционных решений натюрмортов. Мы сочли уместным дать лишь краткий разбор, имея целью сделать ряд выводов, полезных в практической работе начинающих художников. Совершенно очевидно, как важно вдумчиво подходить к делу, развивать в себе наблюдательность и вкус художника, рассматривать любое свое начинание как серьезный, осмысленный труд.

Изучая работы мастеров, мы постигаем общие основные принципы искусства, типичные для живописи художественные средства. Эти находки не только не возбраняется, но и рекомендуется использовать.

Не следует обольщаться и подражать таким произведениям, в которых подлинное мастерство подменяется рассчитанными на дурной вкус техническими выкрутасами: ловкостью кисти, эффектными ударами мазка, случайными цветовыми пятнами. Обращайтесь к таким произведениям, которые прошли проверку временем, вошли в фонд мирового, русского и советского искусства.

Следует подчеркнуть, что между учебным натюрмортом и натюрмортом-картиной, выполненным художником, есть существенные различия.

Учебная работа призвана помочь в овладении знаниями. Опытный художник этими знаниями уже владеет и выражает в своем произведении определенную мысль, свое понимание жизни. Поэтому не повторяйте ту или иную постановку мастера целиком. Согласуйте сложность задач, которые решает опытный художник, со своей технической и художественной подготовкой.

Задумайтесь над тем, какими средствами достигает художник выразительности, образности, как он группирует предметы между собой — разделяет или сближает их, а может быть, заслоняет один предмет другим. Проанализируйте, зачем он это делает; какой создается ритм композиции; каким образом используется свет, сочетание светлого и темного, контрасты или повторы цвета; чем достигается цветовая гармония в произведении, концентрируется внимание на главном, как подчиняются этому главному другие части; как выражается пространство, масштабность, применяются законы перспективы.

Работа над композицией натюрморта начинается уже с подбора и расстановки предметов.

Предметы, составляющие ту или иную постановку, должны иметь смысловую связь и, если можно так сказать, родство, определяющееся их применением в жизни. А потому относитесь к выбору

предметов сознательно, по возможности избегайте случайных, чужеродных по своему назначению. Делая подбор, руководствуйтесь общим сюжетным замыслом. Для одних натюрмортов будут уместны предметы кухонного обихода, овощи, рыба, мясо. В натюрморте с посудой могут быть фарфор, стекло, фрукты. Особого сочетания вещей потребуют школьный или охотничий натюрморт.

Начинайте с несложных постановок. Вначале возьмите один-два предмета, затем составляйте небольшие группы.

Желательно, чтобы предметы, выбираемые для натюрморта, были разнообразны по форме, цвету, свойствам материала, отличались и по своей величине. Одновременно, поскольку мы преследуем учебные цели, не увлекайтесь предметами, сложными по форме и окраске. Нужно стремиться, чтобы постановка производила впечатление естественности, убеждала правдой, и не была бы беспорядочна, громоздка.

В процессе обучения мы воспитываем свой вкус, развиваем эстетическое чувство, поэтому нельзя мириться с тем, чтобы в ваши постановки попадали антихудожественные «изделия», которые, к сожалению, еще нередко встречаются наряду с простыми и строгими по форме, приятными по цвету вещами. Разве не бытуют еще гипсовые «кошки-копилки», пошлые статуэтки, ларцы из ракушек или аляповатые вазы, которыми наводняли рынок дореволюционной России всевозможные дельцы от искусства, потрафляя мещанским представлениям о красоте. И в наши дни можно еще встретить вычурные, грубые и примитивные вазочки и шкатулки. Конечно, вашим судьей в оценках красивого и некрасивого будет ваш собственный вкус, но его нужно развивать, совершенствовать. Подлинная красота не нуждается в украшательстве, в погремушках. Обманная красивость, «подсахаренная» и «сдобренная» стремлением к помпезности, к особому шику в подборе слащавых вещей, приторных сочетаний, может обмануть только наивного зрителя.

Подбор предметов как бы предопределяет и цветовой строй, который может быть более или менее нарядным и красочным. Следите, чтобы привлекаемые в постановку драпировки тоже не вносили диссонанса. Они должны соответствовать общему замыслу. Представьте себе, какой бы нелепой была ваша постановка, если бы в ней, скажем, рядом с утюгом стояла изящная статуэтка или хрустальная ваза с цветами, а на фоне, скажем, шелковой ткани была положена тыква или репа.

Чем более продуманной будет ваша постановка по выбору предметов, по формам, цвету, общему колориту, тем приятнее будет вам ее выполнять, тем бóльшая гарантия и лучшего ее решения.

Определяя точку зрения, не ограничивайтесь первым же выбранным размещением. Продумайте, следует ли положить или поставить предмет, или прислонить его к другому предмету. Выбирайте состояние, наиболее типичное для данного предмета в жизни.

Обратите внимание на просветы между предметами. От этого будет зависеть впечатление собранности, компактности или разбросанности, стройности или хаотичности. Предметы, находясь на разных расстояниях от нас, могут заслонять друг друга. Посмотрите, как лучше их разместить. Здесь опять будут варианты, обусловленные величиной и формой предметов.

Подумайте, при каком свете (боковом или прямом) выгоднее решить ту или иную задачу.

Закончив постановку, приступайте к композиции на бумаге. Выбирая размер листа, руководствуйтесь масштабами участвующих в постановке предметов, но так, чтобы изображение было не очень крупным и не очень мелким. Для начала хорошо взять лист бумаги размером 30 × 40 *см*.

С рисунком на листе поступайте так, как рекомендовалось в главе о работе над орнаментом, то есть относитесь к поверхности бумаги бережно, стараясь ее не засалить, и не прибегайте часто к резинке, чтобы не нарушить зернистую фактуру бумаги. Величину изображения определяйте с таким расчетом, чтобы оно находилось в соответствии с фоном. Фон не должен довлеть над изображением, а с другой стороны, и предметам не должно быть на листе тесно.

Создайте себе необходимые для работы удобства — обставьте свое рабочее место наиболее целесообразно: краски, палитра, кисти и бумага для пробы — против вас; рядом с этюдом банка с водой, возле нее губка и тряпочка для вытирания кисти.

Какой кистью писать — важный вопрос. Он имеет непосредственное отношение к технике письма, к масштабу мазка, к разнообразию приемов, например, сочетанию в этюде широких заливок с иными по масштабу членениями и деталями. По мере накопления опыта, знаний, по мере усложнения заданий начинающий должен расширять и набор кистей. При заливке больших поверхностей нужно пользоваться крупным размером кисти, меньших плоскостей — другой кистью, для исполнения деталей — третьей.

Свет, освещающий лист бумаги, должен падать слева, чтобы ваша рука не заслоняла работу, не образовывала на листе теней.

При выборе места для работы нужно учитывать, что как при рисовании, так и в живописи необходимо охватывать взглядом всю натуру одновременно. Если же сесть к натуре очень близко, то в силу свойств нашего зрения мы будем лишены такой возможности.

Поэтому лучше располагаться от натуры на расстоянии ее двойной высоты. Обычно для работы над натюрмортом, в зависимости от величины участвующих в постановке предметов и занимаемого ими пространства, удобным оказывается место на расстоянии одного-двух метров от натуры.

Было бы неверным предполагать, что перечень рекомендуемых ниже заданий в состоянии исчерпать все стороны живописи акварелью. Они ставят лишь ряд основных вопросов, которые должен освоить начинающий, лишь намечают тот путь, по которому он должен идти, совершенствуя свое умение.

Большую помощь в вашем развитии может оказать копирование с хороших образцов. Однако непременно сочетайте копирование с изучением натуры. Только в этом случае оно и будет оправданным, будет служить подспорьем в вашем художественном развитии.

В старой русской художественной школе копированию с образцов в рисунке отводилась значительная роль. Нередко и художники, изучая великое наследие, выполняют с познавательной целью копии с произведений искусства. Мы представляем вам возможность самим определить место копии в своей учебе. Занимающимся акварелью лучше копировать произведения, выполненные в этой технике. Тогда получаемые знания и опыт будут более органично сочетаться в учебных работах.

В качестве иллюстративного материала нами привлекаются учебные этюды * с натуры, выполненные учениками начальных классов московской и ленинградской художественных школ, а также студентами Художественного института им. И. Е. Репина. Это даст нашему читателю возможность сравнивать свои работы с работами также начинающих, покажет ему постепенное накопление знаний и совершенствование от этюда к этюду, послужит стимулом в работе, избавив от неизбежных огорчений при встрече с трудностями на первых порах его занятий живописью.

Разбирая отдельные задания, мы будем указывать среднее примерное время, необходимое для их выполнения. Но нужно учитывать, что на практике все будет зависеть от вашей подготовки, умения видеть и передать увиденное. Для одних это количество часов может быть слишком продолжительным, для других, наоборот, недостаточным. Слабо подготовленный исчерпает свои возможности раньше. Более подготовленный, обладающий развитым глазом и

* Этюд (от французского *étude* — изучение) — произведение вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры с целью тщательного ее изучения.

представлением о законченности живописной формы, может проработать дольше. Возможно указанного нами времени для такого ученика окажется даже недостаточно. Так что каждый из вас на практике определит режим занятий. Главное, чтобы стремиться от этюда к этюду высказываться до конца, до тех пор пока глаз в состоянии видеть в натуре все новые и новые стороны, более и более совершенно решать задачу, передавая форму и цвет. Взыскательный, требовательный к себе начинающий художник не будет скучать работая. Общение с природой и сам процесс письма, как всякий созидательный процесс, будут доставлять ему радость, принесут удовлетворение, хотя вместе с тем не исключены и большие трудности, которые придется преодолевать, применяя постепенно накапливаемые знания и опыт.

А потому условимся, когда в дальнейшем встретятся указания на рекомендуемое время исполнения этюдов — это будут ориентировочные определения, средняя норма, предполагающая время на рисунок в течение одного или двух сеансов, а на исполнение в цвете — трех и более сеансов. Обычно в художественной школе сеанс длится в течение трех часов. Такая продолжительность сеанса определилась учебной практикой из учета возможности подготовить рабочее место, «войти» в работу и сохранить необходимую степень внимания в ходе занятий.

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

(Рис. 28, 29, 30)

Прежде чем приступать к работе над натюрмортами акварелью, поупражняемся в выборе композиции и проанализируем с этой целью учебный натюрморт с кувшином и с гипсовой маской *(рис. 28)*.

Ваша задача — научиться находить наиболее выразительную и удачную в художественном отношении постановку, уметь определить самую выгодную точку зрения на предметы.

Рассмотрите натюрморт внимательно. С какой точки зрения его наиболее выгодно было изобразить? Какого формата взять лист бумаги? Как построить композицию — по горизонтали или по вертикали? Иногда, даже искушенному в работе, трудно сделать выбор сразу, без колебаний.

Лучше всего, чтобы избавиться от сомнений, сделать эскизные пробы. Сравнение их между собой помогает утвердиться в решении.

Так, если смотреть на наш натюрморт слева *(рис. 29)*, постановка лишается собранности, компактности, каждый из предметов воспринимается порознь, темный тон кувшина и темная драпировка

Натюрморт *Рис. 28*

нарушают равновесие в композиции. Очевидно, это не самая выгодная точка зрения и не лучшее композиционное решение.

А если смотреть справа? Это уже интереснее *(рис. 30)*. И все же по сравнению с окончательно избранной нами композицией *(рис. 28)* есть свои недостатки: темное пятно кувшина, попадая на темный же фон, обедняет тональное богатство натюрморта, полутона на кувшине отсутствуют.

Скользящий по гипсу свет скрадывает рисунок орнамента, делает его плоским.

Очевидно, композиция станет более выразительной при большем сопоставлении светлого и темного, при разнообразии сочетаний форм, линий, масштабов.

Рис 29 *Пример выбора точки зрения*

Так, в выбранном нами композиционном решении боковой свет выгодно «лепит» форму кувшина, определяя его четкий силуэт на фоне светлого гипса. Так же моделируется светом и рельеф маски на гипсовой плите. Нет назойливости уходящих в перспективу линий. Общая тональность получает развитие через промежуточные нюансы от белого в светах до темного в тенях. Таким образом, этюд обладает собранностью, единством и в то же время разнообразием.

Для аналогичных упражнений можно также взять несколько простых предметов, например кувшин, хлеб или простой формы вазу, яблоко, книгу и т. д. Расставьте их так, как по вашему мнению наиболее полно и выгодно смотрится их форма, цвет, выявляются свойства материала. Меняйте расстояния между предметами, сближайте одни, отдаляйте другие, пробуйте поискать различные варианты положения предметов по отношению к источнику освещения (при прямом или боковом свете).

Такие упражнения целесообразно провести в течение двух-трех занятий по часу или полтора часа каждое.

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

(Рис. 31, 32)

Рис. 30 *Пример выбора точки зрения*

В первой части раздела об акварели * упоминалось о тоновой акварели, когда работа выполняется каким-нибудь одним цветом, чаще черной или коричневой краской. Одноцветной акварелью нередко пользуются художники, особенно в эскизах и в иллюстрациях.

В описании иллюстрации М. А. Врубеля к поэме М. Ю. Лермонтова «Демон» мы говорили о больших возможностях этой техники, стоящей как бы

* Школа изобразительного искусства, вып. I, стр. 94.

между живописью и рисунком. Используя белый цвет бумаги и силу краски от самого светлого тона до темного, художник получает возможность передать не только форму изображаемых предметов, но и пространство, свет, цвет, разнообразные материалы.

Прежде чем приступить к общей характеристике стоящей перед нами задачи, рассмотрим какой-нибудь из предметов, участвующих в постановке, и поймем основные положения, которыми нам в дальнейшем придется руководствоваться.

Возьмем такую простую геометрическую форму, как параллелепипед, служащий подставкой для кувшина. Все три видимые грани его освещены по-разному: одна освещена наиболее ярко — ее принято называть светом; другая — противоположная — находится в тени — ее называют тенью; третья — верхняя поверхность параллелепипеда, освещенная скользящим светом, называется полутенью (или, иначе, полутоном).

Так на этой простой форме мы обнаруживаем взаимосвязь света и формы. В зависимости от положения по отношению к источнику света предмет будет иметь участки более освещенные или более затемненные. То же с полутенью, то есть с полутоном. В зависимости от того, в каких условиях к свету будет находиться тот или иной предмет, полутон будет занимать количественно большее или меньшее место.

Свет, полутень и тень — основные и решающие условия, наблюдая которые в натуре и пользуясь которыми, мы получаем возможность изображать предметы.

Наша постановка освещена сбоку, при этом все перечисленные нами эффекты света наиболее ярко выражены.

Рассмотрим теперь кувшин. Он круглый и к тому же темный, а потому переходы от света к тени на нем обозначаются менее резко. И все же мы без труда можем определить участки кувшина, находящиеся в свету, в полутени и в тени. Переходы от света к полутени и от полутени в тень совершаются постепенно, плавно. Кроме того, в свету мы видим так называемый блик, а в тени рефлекс. Блик и рефлекс ярче на предметах с глянцевой поверхностью и менее очевидны на предметах, имеющих матовую поверхность.

Кроме собственных теней, мы обнаружим еще падающие тени. Так, в нашем натюрморте падающими тенями будут: тень от кувшина на темной драпировке, от складки свисающей материи на гипсовой плите и справа тень от самой плиты. Каждый из предметов имеет свой свет, свою полутень и тень. Некоторые предметы имеют блики (на кувшине, на изломе граней гипса) и тени — собственные и падающие. Все это нам и предстоит передать в своей акварели.

Рис. 31 *Натюрморт. Подготовительный рисунок к одноцветной акварели*

Определив размер изображения в листе, как вы это делали при рисовании орнаментов, внимательно прорисуйте каждый из предметов, отметив наиболее характерные детали, границы света, полутени и тени, место бликов и т. д. Сделайте это со всей возможной тщательностью *(рис. 31)*.

Затем, опираясь на опыт, приобретенный в работе с плоским орнаментом, начинайте выполнять задание или путем нанесения одного прозрачного слоя на другой, или путем а-ля прима, беря отно-

Натюрморт. Одноцветная акварель *Рис. 32*

шения цвета сразу в нужную силу, или, наконец, сочетая оба приема. В том и другом случае конечная цель будет достигнута, если мы не будем забывать о главном — необходимости работать отношениями, то есть все время находить нужный тон, сравнивая все тона между собой, охватывая взглядом не узкий участок натуры, а наиболее широкий в пределах возможностей зрения.

Оставляя в местах бликов бумагу чистой, составьте слабый тон для светлых предметов — параллелепипеда и плоскости стола. Затем

определите основную силу тона кувшина и более темной драпировки. Найденным тоном соответственно покройте предметы и затем, дав высохнуть, начинайте усиливать эти тона, находя полутона, потом тени и т. д. Падающие тени делайте в заключение.

Заканчивайте работу, как вам подскажет чувство: в некоторых частях облегчите тон, в каких-то частях его усильте, достигая единства и гармонии целого.

Вспомните еще один рекомендованный нами раньше совет: следите, чтобы краска и в темных частях после высыхания сохраняла прозрачность, не была глухой до матовости. Учитывая необычайное богатство и глубину тонов в натуре, оставляйте до конца «запас» в черном тоне. Помните, что если вами будут выдержаны общие отношения, если один и тот же тон не будет повторяться в различных частях, а будет развиваться в своих колебаниях, тогда не будет и нужды использовать всю силу краски. Кроме того, этот «запас» нужен, чтобы, в случае необходимости, иметь возможность усилить отдельные участки на окончательном этапе работы, чтобы сделать последние завершающие удары кистью.

Чувство и трезвый расчет должны между собой уживаться. К сожалению, у начинающих часто не хватает выдержки и терпения, чтобы, прежде чем вносить в работу радикальные изменения, лишний раз проверить себя по натуре. Поправка, а часто и переписывание всей работы производятся сгоряча, с маху, наобум, что вместо улучшения приводит иногда к порче.

Это, конечно, не значит, что нужно мириться с замеченными ошибками и из боязни испортить этюд не вносить в работу изменений. Обнаруженные погрешности должны решительно устраняться. Каждое упражнение исполняйте до возможной для вас законченности.

Работая одним тоном, необходимо помнить о гармонии, единстве отношений, а не копировать изолированно отдельные участки натуры, так как, исправляя какую-то часть в этюде, мы изменяем одновременно и соседние с ней части: усиливая тени, заставляем свет восприниматься более ярко, более контрастно к теням; усветляя или утемняя фон, мы влияем на четкость предмета на этом фоне. Следовательно, одна ошибка механически влечет за собой и другие. Это необходимо помнить в процессе ведения этюда и особенно при его исправлении; прежде чем решить, что будем изменять, необходимо установить, в какой части этюда допущены наиболее грубые ошибки, нужно ли что-то усилить в тоне или, наоборот, ослабить.

В работе, выполняемой целиком одним цветом, в сравнении с многоцветной акварелью, эта задача значительно легче. Достаточно

последовательно сравнить темные места с темными, света со светами, тени с полутенями, проверить главные контрасты темного к светлому. Определив ошибку, подумайте, как ее исправить. Если какую-то часть в этюде нужно облегчить по силе тона, не следует смывать всю эту часть до основания. Проще смочить чистой водой кисть и пройтись ею без нажима по исправляемому месту. Кисть снимет часть краски, не нарушая общего решения.

После высыхания этюда нужно проверить результат и, если необходимо, опять внести исправления.

Рекомендованное задание может быть выполнено неоднократно с разных по сложности предметов или постановок.

Подобные упражения разовьют у вас чувство тона, сделают глаз чутким к тончайшим его колебаниям, что имеет решающее значение в передаче формы и пространства.

Начинающие нередко спрашивают, как лучше класть мазок, вдоль или поперек формы или иным способом, каким должен быть мазок по величине.

Что можно сказать по этому поводу? Строгих правил здесь нет. Мы знаем произведения как в живописи, так и в рисунке, исполненные большими и мелкими мазками или даже штрихами.

Главным в этом вопросе является то, что мазок кисти или пятно тона должны выражать форму и пространство.

Конечно, и в этом, можно сказать, частном техническом вопросе есть свои эстетические нормы. Так, в изображении выпуклых частей формы мазок более органичен с формой, когда кладется не вдоль нее, а поперек. Мазок будет также связан с формой, когда соответствует ее масштабам. Тогда он может быть и разнообразным и живым. Нужно учитывать, кроме того, что детали формы не во всех частях выявляются с одинаковой силой и выразительностью. Так, в тенях форма обобщена, а иногда и совсем скрадывается, а потому, естественно, тени нельзя ни мельчить, ни дробить мазками; их лучше решать широкими планами.

Однако условимся, что всякое правило хорошо лишь до тех пор, пока им пользуются в меру, не возводя в канон, не превращая его в шаблон, пригодный на все случаи жизни.

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ

(Рис. 33, 34, 35, 36)

В работе с плоским орнаментом мы практически применили полученные нами общие сведения о свойствах акварельных красок, их технологии и способах их использования.

В первом задании по выполнении натюрморта одним тоном мы ознакомились с некоторыми основами изображения объемной формы и узнали, что форма выявляется и выражает свои материальные свойства с помощью света.

Переходя к изображению натюрморта цветом, мы убедимся, что и в дальнейшем нам придется руководствоваться полученными ранее знаниями и навыками. При этом изучение натуры, познание ее особенностей — единственно правильный путь развития художника. Задания, которые будут рекомендоваться к исполнению, прежде всего преследуют именно эту цель: приобщить учащегося к наблюдению, к изучению природы, чтобы впоследствии он мог самостоятельно ставить перед собой задачи и самостоятельно их решать. Поэтому процесс и технику выполнения заданий мы не отделяем от вопросов, связанных с умением смотреть на натуру. Тот или другой технический прием, будучи хорош при изображении предмета одних материальных свойств, не будет пригоден в других случаях.

Хотелось, чтобы начинающий и при работе цветом помнил о необходимости частное увязывать с общим, не смотреть на натуру узко, так как, повторяем еще раз, изображение предмета в цвете не складывается механически из отдельных деталей, скопированных изолированно, а образуется из гармоничного сочетания деталей по отношению друг к другу и к целому.

Перед нами постановка, состоящая из группы разных предметов: эмалированный побывавший в употреблении голубой кувшин, оранжевый гранат, доля дыни и драпировки на столе — бледно-голубая и коричневая. Фоном служит белая стена с бледно-желтой тканью *(рис. 36)*.

Кувшин и гранат по своему цвету определенны и ясны — они более, чем остальные предметы, насыщены по цвету. Окраска других предметов сложнее. Их цвет нельзя получить, не составляя смесей: например стол или пестрая коричневая ткань за гранатом слабо насыщены по своему цветовому тону.

Сделав постановку, определите место, с которого вы будете писать. Вначале выбирайте такие положения, чтобы свет, полутон и тень в натуре определялись четко, так как в основе живописи цветом лежат те же принципы, что и в работе одним тоном. Наиболее выгодно боковое освещение натуры, при котором количество света и полутона вместе занимает большее место, чем тень.

Первая стадия работы — общий эскиз цветового решения (*рис. 33*). Как мы видим, он ведется способом, сочетающим начальные прокладки для последующих лессировок и письмо а-ля прима. Одни части, как например кувшин, более закончены, другие еще не

тронуты краской. По этой подготовительной работе можно проследить ход мысли автора. Здесь в предварительном эскизе уже определена композиция на листе, намечены различия между теплым и холодным цветом. Так, мы видим, что кувшин и гранат имеют различные оттенки цветов — холодных для кувшина, теплых для граната.

Натюрморт. Эскиз цветового решения

Рис. 33

На кувшине намечены свет, полутень и тень, определена разница в светлых тонах драпировки переднего плана и стены. Автор пытается и свет, и тень, и полутона на предметах выполнить различным цветом, а не просто утемняя или усветляя один и тот же цвет. Широкая плоскость среза дыни на первой же стадии работы дает возможность почувствовать ее сочность и влажность.

Попытайтесь и вы поставить и решить для себя аналогичную задачу, может быть, ограничив вначале количество предметов: например, возьмите синий кувшин, светлую голубую драпировку и кусочек дыни или тыквы.

Следующая стадия работы — рисунок на планшете (*рис. 34*). Прежде чем к нему приступить, утвердитесь в композиционном решении, сделав в своем альбоме несколько пробных эскизов. Для перенесения эскиза можно воспользоваться вспомогательными линиями, как указано на *рис. 34*.

Набросав рисунок, выверьте правильность пропорций, перспективы, а также масштаба предметов. Затем обязательно нанесите наиболее характерные детали и планы. Эта работа может занять у вас первый сеанс. Затем приступайте к работе красками.

С чего начать? Лучше начать с предметов, имеющих яркую определенную окраску. В нашей постановке такими являются кувшин и гранат, поэтому в нахождении их цвета легче избежать ошибок. Стена и желтая ткань на столе менее определенны по цвету, поэтому, начав с них, мы могли бы написать их цветнее, чем они в действительности по отношению к целому, и тогда сразу нарушились бы цветовые отношения натюрморта. Цвет кувшина и граната можно взять в полную силу. Это сразу задаст общий тон колориту, так как наряду с насыщенными цветами в свету и в полутенях здесь есть

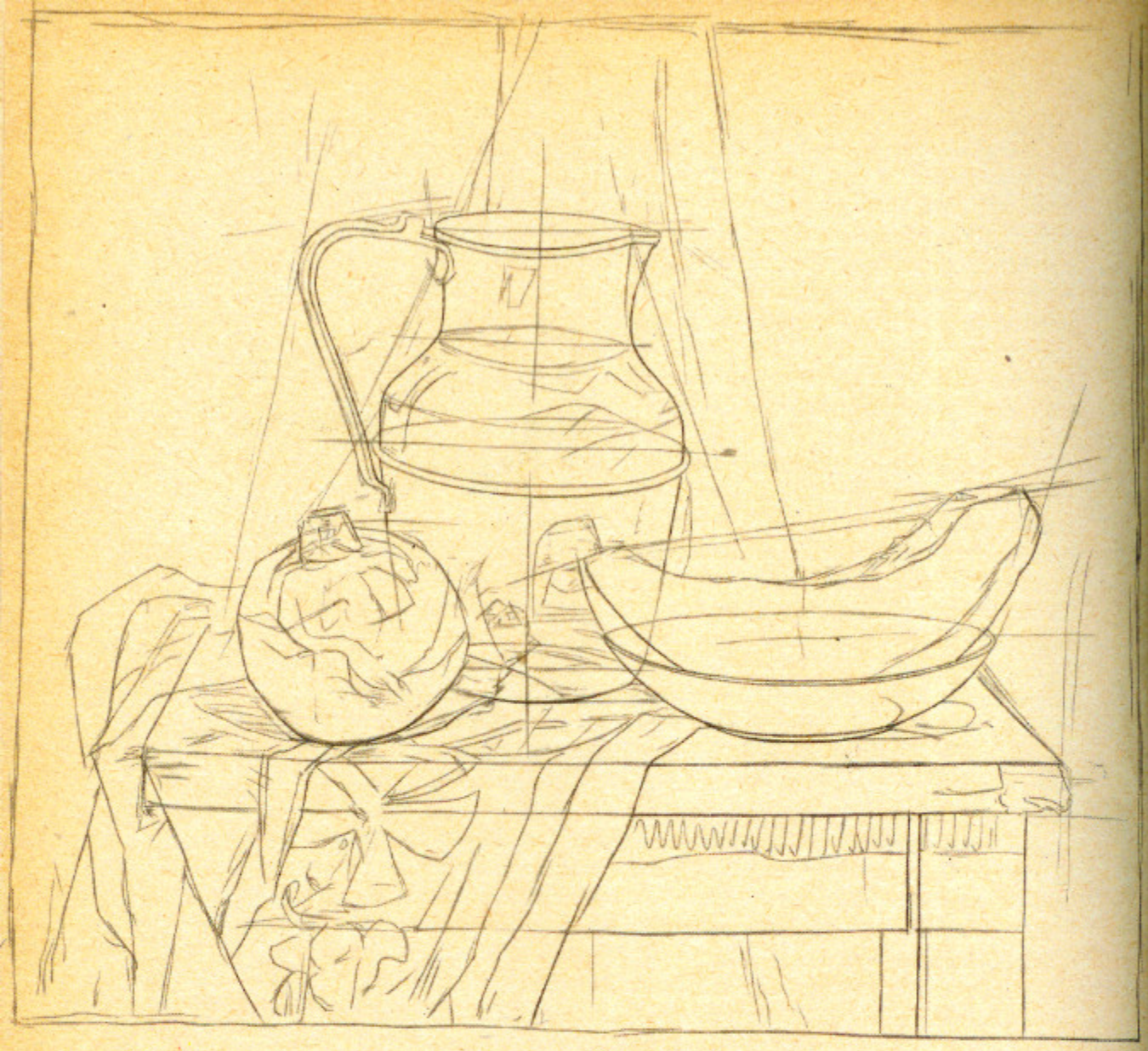


Рис. 34 *Натюрморт. Рисунок*

и сильные тени, которые определят нам крайние регистры для синего и красного.

Кувшин, будучи голубым, имеет разные оттенки: в свету — одни, в полутени — другие, в тени цвет уже не голубой, а фиолетово-синий, а в каких-то частях даже зеленовато-коричневый (под влиянием рефлексов). Поэтому, чтобы нам эти различия установить вернее, старайтесь все время видеть весь кувшин. Подбирая цвет для осве-

Натюрморт. Промежуточная стадия выполнения *Рис. 35*

щенной части, смотрите на кувшин, охватывая его вместе с фоном, чтобы выявить основной контраст силуэта по отношению к стене (насколько кувшин в свету темнее стены, какими по цвету воспринимаются стена и кувшин).

Одновременно помните, что краска по высыхании высветляется, а потому берите ее несколько сильнее, чем она вам представляется в натуре.

Проложив свет, устанавливайте полутень, а затем тень. Свет может несколько захватывать полутень, полутень может захватывать тень. Тени на кувшине в разных его частях под воздействием рефлексов будут отличаться между собой и по светосиле, и по оттенку цвета.

Прописав кувшин или часть его, таким же образом пропишите гранат и опять, охватывая взором весь гранат, отмечайте различия оттенков оранжевого в светах, в полутени и в тени. Освещенные места граната будут относительно более холодными, розоватыми, полутень — оранжевой, тени — более красными. Одновременно, работая над тенями граната, смотрите и на коричневую ткань, на фоне которой он лежит. Это сравнение поможет вам видеть взаимные отличия тонов и объединяющие их признаки.

Начиная писать дыню, сравните ее с фоном — стеной, тканью на стене и с блюдцем. Что светлее, плоскость среза дыни или стена? А что холоднее по цвету — стена, дыня или блюдце? Какие различия? А что в той же дыне цветнее — срез ее или корка? Так, все время задавая себе вопросы и находя ответы, наблюдая натуру, ведите работу дальше.

Так же, путем сравнения, определите и цвет блюдца, находя в натуре сходные с ним тона. Сравните свет и тени на блюдце с цветом стены. Одновременно устанавливайте различие его цвета по яркости с окружением.

Если не следовать системе в наблюдении натуры, такие слабоокрашенные тона будут восприниматься вами то теплыми, то холодными, в зависимости от того, на какой цвет перед этим вы смотрели. Вот почему рекомендуется нейтральные цвета сравнивать с нейтральными.

Проложив последовательно цветом весь этюд, проверьте его с расстояния, поставив рядом с натурой. Что-то вас не вполне устроит: какие-то части не будут убеждать решением формы или окажется, что по цвету они нарушают единство общего тона, возможны несоответствия в решении пространства или света.

Подтягивайте такие места до полного завершения так, чтобы решение во всех частях вас устраивало. При этом следите, чтобы наносимая краска ложилась по сухому, не тревожа, не размывая нижележащий слой.

Цвет призван выражать форму, поэтому каждый мазок краски кладите, сообразуясь с рисунком, с характером поверхностей, ограничивающих предмет.

В цветной акварели сложнее определить ошибки, а значит, и исправить работу. Здесь единство и гармония слагаются из всех при-

Натюрморт. Законченный этюд

Рис. 36

знаков цвета: цветового тона, его светлоты и насыщенности. Какой-то цвет, будучи правильно найденным по светлоте, может быть неточным в то же время по другим качествам: по оттенку или насыщенности.

А бывает и так, что вы правильно написали отдельный предмет, но не удалось верно взять окружающий его фон или соседний с ним предмет — тогда общая гармония нарушена, все кажется фальшивым. Что исправлять, что к чему подгонять? Вопрос сложный и не только

для начинающего. Переписывать весь этюд? А где гарантия не повторить ошибки, если не понять причины неудачи? Поэтому, работая цветом, необходимо с первых шагов приучать себя к порядку в работе, проверять себя непрестанно в ходе всего этюда от первого до последнего мазка. Как вести сравнения? Не по контрастам (их нужно лишь иметь в виду), а по родству взаимных признаков: теплые с теплыми, холодные с холодными, светлые со светлыми, темные с темными, слабонасыщенные со слабонасыщенными.

Устанавливайте в натуре самые цветные по насыщенности участки для теплых и холодных тонов. Держите их в поле зрения, определяя от них производные. Ведь в цвете законы контраста действуют особенно активно, поэтому одна ошибка влечет за собой механически другую.

В первом задании работы цветом мы подробно разобрали ведение этюда в акварели от начального замысла до его завершения.

Мы еще раз подчеркнем ту мысль, что живопись заключается не в изолированном копировании того или другого участка, или цветового пятна натуры. Необходимо устанавливать связь между всеми цветами, руководствуясь методом сравнения, сличать тона цвета по их насыщенности, оттенку и светлоте. Поэтому и дальше будем все время тренировать свой глаз, приучать его охватывать в натуре не узкий участок, а более широкий, с тем чтобы только путем сравнения делать вывод о том или ином характере цвета.

Одновременно следите за величиной и формой каждого цветового пятна и мазка кисти. Найденный цвет должен максимально точно выражать форму, обусловливаться границами рисунка. Пусть вас не смущает на первых порах, может быть, неизбежная вначале неуверенность, а иногда даже и сухость исполнения, перегруженность деталями.

С опытом, с практикой этих недостатков можно избежать, но зато это избавит от преждевременной «мастеровитости», верхоглядства, никчемной ловкости кисти и от вкусовщины, когда внешняя красивость подменяет подлинное глубокое изучение натуры.

Теперь, руководствуясь опытом, разберем следующие две работы, аналогичные между собой по задачам.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ
(Рис. 37)

На *рис. 37* изображены коричневый кувшин и рыба. Живописная задача состоит в передаче сочетания теплых цветов кувшина и рыбы

Натюрморт *Рис. 37*

с холодными — полотенцем и голубой тканью, которая является фоном постановки. Выполняя это задание, нужно помнить, что своим цветовым контрастом теплые и холодные цвета усиливают звучание друг друга. Кроме того, впервые в нашу постановку включен предмет с глянцевой поверхностью — это кувшин.

Мы знаем, что глянцевые поверхности особенно воспринимают на себя рефлексы. И в этюде мы можем заметить, что цвет кувшина находится под влиянием рефлексов. Только средняя его часть, та, что находится в полутоне перпендикулярно лучу нашего зрения, не подверглась изменению: она во всей силе выражает присущий предмету цвет (так называемый локальный цвет — главный цвет, свойственный данному предмету). Заметим попутно, что этот локальный цвет, как правило, мы всегда наблюдаем в полутоне, так как полутон не испытывает прямых влияний ни со стороны света, ни со стороны тени, имеющей рефлексы. Рефлексы образуют на нашем кувшине различные оттенки холодных цветов: голубоватых, сиреневых, замутненных коричневых. Но при ином освещении рефлексы могут быть и более цветными.

Работая с натуры при аналогичных условиях освещения, старайтесь проводить сравнения и передавать имеющиеся градации цвета.

Подобные же изменения цвета в рефлексах мы обнаруживаем и на рыбе, и на внутренней стороне кувшина — на белой эмали. Самым светлым во всей постановке является блик на кувшине, затем — золотое брюшко рыбы. Игра теплых и холодных цветов на рыбе, переходы от яркого желтого к коричневым и зеленым и затем до синих убеждают живописной правдой, передают иллюзию блеска чешуи.

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ

(Рис. 38)

Наряду с вещами домашнего обихода вы можете использовать для натюрморта овощи, всевозможные фрукты, рыбу, дичь. Каждый новый предмет, с которым вы встретитесь в своей работе, будет заключать для вас новые впечатления и живописные откровения, расширять ваши представления о возможностях акварели. Прозрачность и блеск стекла, переливы в оперении птиц, сочность фруктов, овощей — все это разнообразие форм и их свойств должно вызывать художника на технические поиски и одновременно развивать в нем чувство пластики и цвета.

Конечно, не всегда возможно сделать отработанный в деталях этюд с предметов, которые от времени теряют свою свежесть или которые, подобно дичи или рыбе, могут портиться. В таких случаях можно воспользоваться формой так называемого быстрого этюда —

Натюрморт с чучелом селезня *Рис. 38*

наброска, рассчитанного, смотря по обстоятельствам, на ограниченное количество часов. (Подробно о краткосрочном этюде будет сказано позднее.)

Для более же обстоятельного по проработке этюда можно использовать чучела птиц и животных. Правда, натюрморт в этом случае имеет некоторую условность, так как поза чучела имитирует обычно живое движение животного, что, как правило, трудно сочетается с другими предметами, делает постановку сугубо специальной, лишает ее простоты и естественности. Но в учебной работе с этим приходится мириться.

В натюрморте с чучелом селезня (*рис. 38*) поставлены и гипс, и стеклянная банка, и драпировки.

Как и в предыдущем этюде, наряду с задачей передать материальность предметов (стекла, гипса, оперения птицы) нас должна сразу же заинтересовать живописно-тоновая задача. В постановке есть насыщенные и слабонасыщенные цвета, светлые и темные пятна.

Самое яркое пятно во всем этюде — это холодный блик на банке, самые глубокие по силе темного — черные пятна на голове и в оперении селезня. Остальные цвета должны по своей светосиле найти место между этими крайними — светлым и темным.

Рассмотрим теперь, как лучше вести работу, в какой последовательности начинать прописки.

Порядок будет тот же, что и в предыдущем этюде. Если вести работу в традициях классической акварели, следует начинать с самых слабых тонов, перекрывая их постепенно более и более сильными, интенсивными тонами.

Так, если говорить о красном бархате, то вначале следует проложить как общую подкладку холодный светлый малиновый, который потом будет выражать света на изломах ткани; затем по сухому, не тревожа нижний слой краски, класть оттенки полутонов. При этом учитывайте, что в рефлексах цвет будет наиболее активным, насыщенным, а в тени он имеет различные оттенки.

Таким образом, полезно вести всю работу, перекрывая холодные теплыми тонами.

Мы рекомендовали бы для начинающего предпочесть этот метод письму а-ля прима или во всяком случае чередовать раздельно оба метода в своей практике.

Такая система, если воспитать в себе терпение, обеспечивает большую методичность и подкупающую в работах акварелистов старой школы тональную цельность, чистоту и прозрачность красочных звучаний.

Дело в том, что работа от светлых к глубоким тонам волей-неволей предполагает необходимость определять планы для последующих перекрытий, а это, в свою очередь, неизбежно обязывает более внимательно и строго установить границы этих планов, что вместе приучает к более сознательному анализу и выражению формы. Прием лессировки, когда нужные оттенки цвета могут быть достигнуты путем последовательного наложения одного слоя краски на другой, приучает работать более чистыми красками, не прибегая к механическим смешениям.

Нам представляется, что начинающий более органично может применить технику а-ля прима в краткосрочном этюде-наброске, когда условия обязывают больше полагаться на интуицию и непосредственное чувство восприятия.

Важно отметить и еще одно весьма важное обстоятельство, склоняющее нас рекомендовать начинающему метод классической акварели — перекрытие одного, более светлого тона, другим. Этот метод дает возможность более органично сочетать разные приемы наложения краски: можно писать кистью, наполненной раствором краски до отказа или полусухим мазком (при последующей, завершающей стадии), что в итоге обогащает технические приемы акварелиста, приближает его к более полному использованию возможностей акварельной техники.

Представленный на *рис. 38* этюд выполнялся в смешанной технике. Как недостаток в нем можно отметить некоторую жесткость, графичность в передаче оперения селезня, излишнюю черноту цвета его головы и «глухоту» — непрозрачность цвета драпировки переднего плана. Но, как и предыдущий этюд, он выполнен учеником средней художественной школы, только что начинающим овладевать техникой акварели.

Если судить строго, можно сказать о некоторых недостатках и самой постановки. Она усложнена обилием драпировок, так, например, голубая ткань, повешенная на гипс, могла бы и отсутствовать. Селезень от этого выделялся бы своим силуэтом более четко. Постановка приобрела бы бóльшую простоту, лаконичность, а значит, и бóльшую выразительность. Так ли необходима и коробочка, лежащая на красной ткани? Ведь такое же светлое и желтое пятно уже есть в подставке чучела птицы. Следовательно, эта коробочка ничего не дополняет ни к содержанию, ни в плане чисто живописных требований.

Мы вам советуем не увлекаться обилием предметов в постановках, особенно драпировками. Продумывайте выбор вещей, исходя из смысловой задачи и учебных целей.

Так, возвращаясь к постановке с селезнем, скажем, что на месте коробочки могла бы быть поставлена стеклянная баночка с карандашами. Решение пространства по глубине от этого только бы выигрывало, достигалось бы одновременно и разнообразие в решении переднего плана.

В условиях школы такой этюд выполнялся в течение 30 учебных часов.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ
(Рис. 39)

Следующий этюд выполнен более опытным акварелистом. Сравним его с двумя предыдущими работами и тогда поймем, какие новые технические приемы в нем использованы, что его объединяет с другими этюдами и что отличает.

В этой постановке участвует металлический кувшин с блестящей поверхностью. Кроме того, здесь изображены фрукты на тарелке.

В этюде с рыбой автор старается во всех частях стушевывать мазки, опасается их расчленения, цвет, особенно в слабонасыщенных по тону частях, делает просто серым, не разделяя его по оттенкам, мазок его недостаточно сочен и прозрачен. Поэтому в сравнении с этюдом, где изображен металлический кувшин, эта работа воспринимается несколько вялой, недостаточно свежей для акварели.

Автор натюрморта с металлическим кувшином больше знает и больше умеет. Он использует возможности мазка и широких заливок: применяет размывки, сквозь которые просвечивает зернистая поверхность бумаги, в одних случаях расчленяет мазки, в других «сплавляет» их и т. д. Цветовые отношения между собой четко определены.

Рассмотрите внимательно, как автор по широкой заливке полутона на кувшине кладет расчлененные мазки теплых и холодных тонов. Контуры предметов в зависимости от испытываемых ими влияний то растворяются, то приобретают резкость и жесткость.

Всей этой суммой средств достигается и живописность решения этюда, и передача свойств фактуры разнообразных вещей: драпировка рыхлая, яблоко глянцевое, металлический кувшин имеет блеск.

И вы в своей работе при аналогичном задании пытайтесь разнообразить приемы технического исполнения. Рецептов здесь предписать нельзя. Главным явится ваше чувство, умение правильно увидеть и понять натуру, настойчивое желание добиться верной передачи цветом материальных свойств предметов, различной фактуры их поверхностей.

Натюрморт с металлическим кувшином и фруктами *Рис. 39*

До сих пор мы выполняли задания, ясно выраженные по цвету и по контрастам светлого и темного пятен. Предметы для натюрмортов выбирались с ограниченным количеством деталей.

Теперь попытаемся усложнить задачу и составить натюрморт из предметов, сближенных как по тональности, так и по цветовой насыщенности.

Примером таких постановок могут служить натюрморт с синей вазой и лимоном и натюрморт с бутылью в плетенке.

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ
(Рис. 40)

Задание «Натюрморт с синей вазой» является дальнейшим развитием нашей программы. В нем поставлены задачи живописного строя этюда и выражения материальности предметов: стекла, металла, глазури, фарфора, лимона, ткани. Работа выполнена в смешанной технике: используются широкие заливки (по вазе и драпировкам) и перекрытие их мелкими мазками. Чистые цвета в лимоне и в оранжевой ткани сочетаются с замутненными плотными тонами ковра на переднем плане. В местах ярких бликов оставлена чистая бумага (на изгибах стекла и лимона); там, где блики мерцают, художник выскабливал бумагу бритвой (на фарфоровой тарелке, на ручке ножа); ваза благодаря влияниям освещения и рефлексам имеет меняющуюся окраску от лиловых до зеленых цветов; блики на ней окрашены холодно-голубым цветом. Одним словом, в отличие от этюдов, рассмотренных нами в начале главы, последнему свойственна бóльшая уверенность исполнения.

Внимательное рассмотрение этого этюда, его изучение могут облегчить вам понять задачу при аналогичной постановке и использовать наблюдения в своей работе.

Выше мы говорили о значении масштабности мазка в передаче формы, света, о необходимости выдерживать тональные отношения. Рассмотрим данную акварель с этой точки зрения.

Ваза со стороны тени имеет узор (легкий рельеф) — цветок с листьями. Этот рельеф не нарушает поверхности вазы, цельности ее восприятия.

Чем это достигнуто? Цветок своим рисунком и тональностью подчинен форме вазы, и только узкие полоски света в наиболее рельефных частях узора и легкие полутени в его углублениях выявляют эту деталь.

И вам в подобной работе следует помнить о необходимости подчинять рисунок орнамента или рельефа общей форме предмета. А чтобы достигнуть этого, не следует при выполнении деталей смотреть на них в упор, забывая о всей форме в целом. Иначе такая деталь будет нарушать форму, выпадать из нее, назойливо лезть в глаза.

То же можно сказать и о лимоне. Прожилки на поверхности среза очень точны своей масштабностью — они буквально в ширину волоска, так же как и правый край корочки с бликом. Но благодаря выдержанности общей тональности поверхности среза эти прожилки не смотрятся самостоятельно, не нарушают впечатления света, отраженного от влажной поверхности лимона. Если изучить этот срез

Натюрморт с синей вазой *Рис. 40*

внимательно, мы увидим мазки теплых и холодноватых желтых и даже несколько розоватых тонов. Эти различные оттенки желтого объединяются одной силой света, и тем самым художник добился того, что все они лежат в одной плоскости, передавая верно ощущение влажности и свежести среза лимона.

УПРАЖНЕНИЕ ВОСЬМОЕ
(Рис. 41)

В натюрморте с бутылью в плетенке цветовое единство достигается иными средствами. Этот этюд отличается большей сдержанностью цветовой гаммы и представляется по своей задаче более трудным, так как чем ближе между собой цветовые отношения, тем

легче запутаться в них. Цвета этой акварели сближены по своей насыщенности и яркости. Это преимущественно слабонасыщенные цвета. Лишь яблоки в корзинке по контрасту к целому составляют более активный цветовой и световой акцент.

В то же время мы не можем сказать, что работа не живописна или что она бесцветна. Нет, в ней каждый цвет определен по оттенку и яркости. Акварель убеждает нас своей материальностью и законченностью. Следует обратить внимание на исполнение таких предметов, как корзинка и плетенка, в которой находится бутыль. Обилие деталей в них подчинено «большой» форме. Света на предметах «не спорят» между собой, подчиняясь по силе самому яркому блику на судке за яблоками.

Решая подобного рода задачу, надо быть особенно последовательным при смотрении на натуру. Иначе в ней легко преувеличить интенсивность одного цвета, а другой загрязнить. Мы бы посоветовали, например, работая над плетенкой, все время держать в поле зрения скатерть и корзинку, а когда пишете металлическую чашку, помните о соседних с ней драпировках. Определяйте более и менее яркие участки желтого цвета плетенки, так же подходите и к изображению других предметов. Согласовывайте одновременно оттенок цвета с его яркостью.

Приведенный анализ различных этюдов позволяет сделать некоторые выводы.

Между первыми и последними этюдами — годы учебы и большой практики. Живописность, легкость и другие подкупающие нас в последнем натюрморте качества не могут прийти сразу же после первых опытов работы. Они придут постепенно, на практике. Поэтому пусть вас не обольщает и не смущает эта внешняя сторона мастерства.

Обратим внимание на другое, что нам посильно понять и использовать в нашей будущей работе.

Работая над каждым предметом, не забывайте, что предмет должен находиться в конкретном пространстве, быть в определенных связях с другими предметами, ближе или дальше его расположенными. Поэтому, когда пишете предмет, следите за «читаемостью» его силуэта. В каких-то частях он будет более резко отделяться от фона, когда его форма ограничена плоскими поверхностями; когда предмет будет иметь закругленную поверхность, он будет мягко соприкасаться с фоном.

Каждый предмет, в зависимости от занимаемого им места в пространстве, может быть ближе или дальше один от другого и от зри-

Натюрморт с бутылью в плетенке *Рис. 41*

теля. Значит, и в нашей композиции они должны быть между собой в определенной соподчиненности. Ближние к нам решаются четче, с большей деталировкой, дальние — мягче, обобщеннее. Здесь отправным для вас должно служить свойство нашего зрения: не видеть одновременно с одинаковой четкостью все предметы, попадающие в поле нашего зрения.

Тот предмет, на который смотрим, мы видим более отчетливо, а другие, хотя бы и соседние с ним, воспринимаются менее четко (подобно наводке на фокус в фотографии).

Знание этих особенностей нашего зрения позволит вам постепенно отличать в натуре главное и подчиненное этому главному, поможет найти соответствующие технические средства для выполнения этой задачи. У всех художников они разные. Но для всех необходимы знание и применение законов воздушной перспективы, изучение и использование особенностей теплых и холодных цветов и т. д. Подробнее на этом остановимся ниже, когда коснемся вопроса пленера — работы на воздухе.

Учитывайте значение разнообразия приемов в технике письма. Так, из сравнения трех предыдущих работ мы видели, что в тех случаях, когда техника мазка однообразна, работа теряет в своих качествах. Для достижения наибольшей выразительности и убедительности акварельной живописи необходимо уметь пользоваться разнообразными приемами.

Чтобы исключить возможность беспочвенного экспериментаторства в этом вопросе, скажем, что и здесь, как и в других вопросах профессионального мастерства, приемы письма как средства для передачи своих ощущений нужно искать в самой жизни, в натуре. Здесь же лишь напомним, что сочный мазок мы можем сделать тогда, когда кисть будет полностью насыщена раствором краски. Тогда положенная на бумагу краска в состоянии увлажнить бумагу и хорошо впитывается ею.

В случае же, когда кисть недостаточно напитана раствором краски, наносимый на бумагу красочный слой ложится поверх бумаги, не впитываясь в нее, и мазок лишен сочности. При этом нужно учитывать, что нанесенная краска при наклонном положении доски, на которой прикреплен ваш этюд, не должна стекать и в то же время не должна сразу высыхать под кистью.

Эти свойства различных способов нанесения краски должны быть использованы вами разумно, без злоупотребления.

Начиная с наиболее ясных по цвету участков, берите их несколько цветнее, чем они представляются вам в натуре, помня о некоторой потере силы при высыхании. Устанавливайте в натуре ведущие контрасты светлых и темных, теплых и холодных, цветных и менее насыщенных тонов. Одним словом, с самого начала выбирайте и передавайте в своем этюде основные качества натуры, выявляйте свойства, определяющие ее особенности. Тогда изображение будет соответствовать натуре. Нужно помнить, что мы можем достигнуть наиболее полной выразительности не путем слепого копирования природы, а путем раскрытия в ней наиболее существенных сторон, понятых нами и сознательно переданных средствами искусства — формой, цветом и светом.

Скажем попутно, что ученическая работа ценна прежде всего своей познавательной стороной, изучением натуры, а потому пусть вас не смущает техническое несовершенство ваших работ, даже некоторая «сухость». Техника придет в свое время. Главное — не лениться работать и не посчитать скучным сделать повторный этюд. В нашем деле, как и в любом другом, не будет вредным следовать народной мудрости: «повторенье — мать ученья».

Так, разнообразя учебные постановки по характеру и свойствам участвующих в них предметов и по колориту, вы будете накапливать постепенно знания о природе, приобретать практический опыт в живописи. Научившись же владеть формой и цветом в натюрморте, вы подготовите себя к решению более сложных задач, так как основы знаний являются по существу общими, над чем бы мы ни работали.

Натюрморт как неподвижная модель при последовательном усложнении заданий облегчает нам возможность овладеть этими основами знаний. Поэтому прежде чем не научитесь удовлетворительно выполнять в живописи натюрморт, не спешите переходить к другим объектам изучения. Нет ничего более пагубного для художника, как верхоглядство, удовлетворенность приблизительными результатами и самообольщение.

КРАТКОСРОЧНЫЕ ЭТЮДЫ

Выше у нас говорилось преимущественно о длительном по времени исполнения этюде, предполагающем углубленную проработку формы предметов цветом, с учетом колористической гаммы натюрморта, условий среды — света, окружающего пространства, их взаимных влияний.

Но художник, по ряду обстоятельств, бывает нередко вынужден ограничиться быстрой записью заинтересовавшего его явления, запечатлеть в этюде только главное, наиболее существенное, или только часть целого — фрагмент. Поэтому наряду с длительными работами — «штудиями», как их называют, существуют и другие формы этюда. Это этюды-наброски, этюды фрагментов, эскизы по памяти.

Все эти формы имеют право на существование. Вопрос заключается лишь в том, чтобы разумно их сочетать. Работая только над длительными по времени исполнения этюдами с углубленной и детальной прописью предметов, мы не приобретем навыков быстрой ориентации и не сумеем, когда к тому обяжут обстоятельства, запечатлеть в этюде наиболее главные и существенные черты, не

Рис. 42 Краткосрочный этюд

научимся сознательно жертвовать теми или другими деталями в угоду определенным художественным целям.

Выше мы уже рекомендовали каждый раз, перед тем как начать выполнять в цвете натюрморт, делать в небольшом размере (приблизительно в размер открытки) цветовой эскиз решения. В таком этюде наряду с определением композиционного строя мы выясняем для себя цветовую гамму, запоминаем смешение красок, с помощью которых достигаем нужных сочетаний. Такой этюд выполняется в течение 1—2 часов.

Ниже представлен ряд «быстрых» этюдов-набросков и этюдов отдельных фрагментарных решений натюрмортов из плодов, ягод и предметов быта.

Проделайте ряд упражнений по краткосрочным этюдам, чтобы приобрести некоторые навыки и в этой работе.

УПРАЖНЕНИЕ ДЕВЯТОЕ
(Рис. 42)

Весной или летом составьте букет из однородных цветов, включите в него один или два цветка другого вида. Поставьте такой букет сначала на рассеянном свету в большой залитой светом комнате, на веранде или в саду и в течение полутора-трех часов напишите этюд на листе бумаги размером 20 × 30 *см*. Этот же или другой букет попробуйте написать в условиях яркого освещения, в солнечный день, поставив цветы на окно или в саду. В каждом из этих заданий вы встретитесь с новыми для вас условиями. Под влиянием сильного прямого света (в данном случае солнечного) цвет предметов меняется по сравнению с комнатными условиями. Благодаря возникающим контрастам, обилию рефлексов, бликов, благодаря сочетанию и взаимодействию всех этих факторов предметы как бы утрачивают свою конкретность. И свет, и тень, и полутень не воспринимаются четко разграниченными между собой, а обогащают друг друга массой новых оттенков, нюансов, переходов. Одним словом, решение светотеневых задач приобретает в данном случае очень большое значение.

Для живописца освещение в такой же мере важно, как сам изображаемый мотив, вернее одно с другим находится в неразрывной связи. Таким образом, при работе над этюдом на воздухе, как говорят, в пленере *, возникают особые, представляющие большой интерес задачи.

Краткосрочный этюд *Рис. 43*

Этюд полевых колокольчиков выполнен на прямом солнечном свету. Легко, прозрачными красками намечена их общая масса. Но тем не менее она воспринимается объемной. По внешнему краю букета колокольчики будто прозрачны и невесомы. Некоторые из них почти растворяются в фоне, иные читаются более четко, но не резко.

Этюд интересен для нас технической стороной исполнения. Чистота красок, общее впечатление свежести и сочности достигаются тем, что работа выполнена по сырой увлажненной бумаге, обильно насыщаемой красочным раствором. Выше мы говорили об особенностях такого письма.

УПРАЖНЕНИЕ ДЕСЯТОЕ

(Рис. 43)

В отличие от предыдущего упражнения — букета из однородных цветов, составьте также небольшой букет из цветов, различных по окраске и формам. Поставьте его на рассеянном свету в комнате на фоне светлой без узора стены. Букет будет по отношению к фону составлять определенной силы силуэт.

В рисунке легко наметьте цветы, выступающие из общей массы букета. Они будут разными по своему абрису, форме и размерам. Затем, все время сравнивая силу тона, начинайте по частям покрывать нужным цветом отдельные группы цветов, стараясь передать их характер. Не нужно при этом краску брать в полную силу, с тем чтобы иметь возможность впоследствии усилить некоторые части.

* От французского *plein air* — под открытым небом. Термин употребляется в изобразительном искусстве применительно к изображению на открытом воздухе.

При изображении цветов избегайте резких очертаний в касаниях одних цветов с другими или с зеленью. Иначе они будут производить впечатление жесткости и покажутся скорее искусственными, а не живыми. Цветы, особенно полевые, всегда нежны, хрупки, трепетны, и в этюде нужно стремиться передать эти качества.

Посмотрите, с каким вниманием и любовью выполнены кисть бузины, желтые цветы льнянки, рядом с ними ромашка и листья папоротника. Следите за тем, чтобы изображение не производило впечатления плоского, как бы вырезанного и наклеенного на бумагу подобно аппликации. Во избежание этого нужно путем сравнения определить особенности касания букета с фоном. В каких-то частях цветы будут по светлоте с ним сливаться или даже окажутся светлее его, в других — образовывать различные по силе контура силуэты. Несмотря на разнообразие оттенков, слагающих букет цветов, он должен не казаться пестрым, а сохранять собранность, цельность единой тональности. Прищуривайте иногда во время работы глаза и смотрите то на букет, то на свой этюд. Это помогает увидеть ошибки, допущенные в тональном решении.

УПРАЖНЕНИЕ ОДИННАДЦАТОЕ
(Рис. 44, 45)

Это упражнение призвано углубить навыки работы над быстрым по исполнению этюдом и в то же время ставит задачу, используя полученные ранее навыки в технике а-ля прима, добиваться сочности и красочности в живописи. На каждое из таких упражнений полезно отвести два-три часа.

Для начала можно выполнить задание, аналогичное этюду с клубникой (*рис. 44*). Здесь, как и в предыдущем этюде, автор то использует возможности кисти, предельно насыщенной раствором краски, то кладет легкие, прозрачные мазки чистых красок, допуская минимум их смешения. В результате достигается передача сочности и мягкости крупных ягод, впечатление их пронизанности светом.

Рис. 44 *Краткосрочный этюд*

Этюд с кружкой (*рис. 45*) также выполнен в форме быстрого наброска. Постановка интересна сочетанием разнообразных предметов. Перед художником возникает новая задача — показать блеск металла рядом с лоснящейся поверхностью кожицы помидора. Крас-

ки чисты, легки, прозрачны, общий колорит светлый. Поэтому работа производит впечатление свежести, непосредственности.

Следовательно, в быстрых по исполнению этюдах задача заключается в том, чтобы установить основные цветовые отношения, основные контрасты, передать освещение. В таких этюдах не требуется подробная детализация во всех частях. Например, в букете с колокольчиками, при обобщенном решении всей массы букета, мы видим ромашку и намеченные силуэтом характерные очертания самих колокольчиков.

Краткосрочный этюд *Рис. 45*

Такие этюды могут иметь как подчиненное, так и самостоятельное значение. Подчиненное — при выполнении предварительного эскиза перед длительным этюдом; самостоятельное — при решении специальных живописных задач (передача условий света, цветовых сочетаний) и, наконец, когда требуется запечатлеть для себя какой-то мотив, но нет времени выполнить его более обстоятельно.

Хочется предостеречь от чрезмерного увлечения такими быстрыми этюдами. При обобщенности решения ваш этюд не должен утрачивать предметных характеристик. Одним словом, обобщенность не должна стать самоцелью. Как раз наоборот, с помощью ее мы стараемся выразить наиболее характерные и типичные для данного предмета или явления свойства.

Параллельно с выполнением натюрмортов вы можете писать этюды с отдельных предметов или групп предметов с более широким охватом пространства помещения.

Изображение внутреннего пространства помещений носит в искусстве название *интерьер*. В нем могут быть выражены самые различные оттенки чувств и настроений человека: радость, грусть, раздумье; он бывает торжественным, нарядным или скромным, уютным или холодно-парадным. В интерьере мы можем показать те изменения, которые вносит в нашу жизнь советская действительность. Вид новой квартиры, ее убранство будут отражать быт, вкусы и интересы нашего современника.

Интерьер служит переходным моментом к пленеру, к улице, к воздуху. Открытое окно или двери на балкон связывают интерьер с пейзажем, с внешним миром. Это опять новая, увлекательная задача — и по содержанию, и по художественному смыслу.

Интерьер как самостоятельная тема, подобно натюрморту, имеет самые различные сюжеты и живописные задачи. Так, одна и та же комната, в которой вы живете, в зависимости от освещения, времени дня и года будет производить различное впечатление и таким образом представлять прекрасную возможность для упражнений в живописи.

А в самой комнате! Сколько интересных сочетаний предметов, композиционных вариантов: освещенное окно с частью стены и столиком или стулом у окна; то же окно при вечернем свете, с глубокой или прозрачной синевой за окном и т. д. Наряду с учебными задачами в таких упражнениях пытайтесь выразить ваши чувства, настроения, чтобы донести их до зрителя, пробудить в нем соответствующие эмоции.

УПРАЖНЕНИЕ ДВЕНАДЦАТОЕ
(Рис. 46)

Выбрать сюжет для работы над интерьером не сложно. Возьмите любой мотив: жилую комнату, библиотеку, внутренний вид крестьянской избы, помещение кухни. Для проживающих в городах большой интерес представляют интерьеры общественных зданий: музеев, клубов, библиотек, заводские и промышленные объекты (цеха, шахты и т. п.). Каждый интерьер будет иметь свой колорит, свои особенности.

Как и в работе с натюрмортом, прежде всего подумайте о композиции, определите место, с которого будете писать. Чтобы облегчить для себя поиски композиционного решения, можно воспользоваться специальной рамкой. Сделать для себя такую рамку очень нетрудно: вырежьте в картоне или тонкой фанере отверстие размером 4 × 5 *см*. Одну из сторон этой рамки можно передвигать и тем самым по желанию изменять ее формат. Глядя через такое

Рабочий кабинет А. С. Пушкина в селе Михайловском. Этюд интерьера *Рис. 46*

оконце на натуру (приближая или удаляя его от глаза), мы будем уменьшать или расширять охватываемое нами пространство помещения.

Когда выбран сюжет и определилась композиция, сделайте рисунок: наметьте основные очертания предметов, их масштаб, место на листе и пространственное положение. Закончив рисунок, проверьте его, пользуясь полученными знаниями по перспективе: найдите линию горизонта, точку схода уходящих в глубину параллельных линий.

Наш совет — сделать вначале рисунок с натуры, а затем уже проверить его в перспективе — не случаен. Живое чувство подскажет вам, как найти наиболее выразительное сочетание участвующих компонентов: объема, пятен света и тени. А ошибки в построении

пространства, которые могут возникнуть, вы исправите позже, не изменяя вашему художественному замыслу. Если же начать с перспективного построения, не доверяя своему чувству и глазу, ваша работа может лишиться самого главного — непосредственности, искренности. Этюд может стать архитектурным чертежом, а излишняя рассудочность лишит вашу акварель обаяния и прелести, сделает ее сухой и холодной.

Выверив рисунок с помощью перспективы, начинайте прописку, как рекомендовалось в работе с натюрмортом. Обычно окно, являясь источником освещения всей комнаты, будет самым светлым местом в этюде. Следующими по силе света будут ближайшие к нему предметы.

Одновременно сравнивайте эти светлые места по цвету: что из них теплее, что холоднее. Путем сопоставления со светлыми установите остальные части натуры.

Заметьте, что холодным тонам сопутствуют теплые цвета. Сочетание теплых и холодных создает впечатление света в помещении, его яркости в окне.

Выполните потом тот же мотив при иной погоде. Сравните затем эти этюды. Удастся ли вам передать различие состояния погоды, характера света? Будет ли разница в красках? Если вы не сумеете найти в каждом из этюдов свои краски для передачи различных состояний погоды, освещения, это будет свидетельством того, что вы недостаточно внимательны, не работаете сравнениями, не проявляете необходимых усилий в поисках нужных оттенков цвета при составлении красочных смесей.

Установив недостатки в своей живописи, старайтесь преодолеть их в своих последующих упражнениях.

На *рис. 46* изображен довольно сложный интерьер как по обстановке, так и по цвету. Такого порядка задания вы можете перед собой ставить, уже приобретя некоторый опыт в работе над интерьером.

На этюде — кабинет А. С. Пушкина в селе Михайловском. Метод его выполнения не отличается от описанного нами выше: вначале делается рисунок, выверяется перспектива, а затем следует прописка с учетом общей тональности, присутствующих контрастов света и тени, анализ теплых и холодных тонов и т. д.

Автор применил в этюде гуашные белила. Такая смешанная техника акварели с гуашью в художественной практике допускается. Но это уже не будет чистая акварель. Мы рекомендуем до поры до времени воздерживаться от пользования белилами, тем более, что в последующих выпусках технике гуаши и темперы будут отведены специальные разделы.

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ О ТЕХНИКЕ ЖИВОПИСИ МАСЛОМ*

Прежде чем приниматься за живопись масляными красками, начинающему художнику необходимо знать, что собой представляют масляные краски и как с ними обращаться. Работая водяными красками (акварелью), вы, вероятно, замечали, что на дне стакана, в котором вы споласкиваете кисточку, осаждается мелкий порошок. Этот-то порошок и сообщает цвет краске. Окрашивающее вещество называется пигментом. Если порошок (пигмент) смешать не с клеем, на котором приготовляются все водяные краски, а с маслом, получится краска масляная. Для этой цели чаще всего применяется льняное масло, реже ореховое, маковое и подсолнечное. Эти масла на воздухе, высыхая, не испаряются, как вода, а, подобно клею, обращаются в твердую массу. Есть масла, например оливковое, которые всегда остаются жидкими, и краска, смешанная с ними, никогда не высыхает. Другие жидкие масла улетучиваются, как вода. Приготовленная на них краска быстро становится сухим порошком.

Палитра *Рис. 47*

Порошок краски не просто смешивается с маслом, а растирается с маслом. Небольшие количества краски растираются курантом (так называется каменное грушевидное тело с плоским основанием). Краску, смешанную с маслом, трут курантом на каменной плите. Движение куранту придают то кругообразное и поступательное, то прямолинейное в разные стороны и трут до тех пор, пока вся краска не обратится в однородную массу, в которой порошок на ощупь совершенно не чувствуется. Курант и плита должны быть сделаны из очень твердого камня (порфир, гранит). Каменную плиту можно заменить толстым зеркальным стеклом. На заводах художественных красок краски трутся на специальных машинах — краскотерках.

Готовая тертая краска набивается в оловянные трубочки (тюбики), закрытые привинченными головками. Краска изготовляется такой густоты, чтобы ее можно было свободно брать кистью и писать, ничем не разбавляя. Краски в таком виде и продаются. Если

* Статья, написанная художником Ф. И. Рербергом (1865—1938), перепечатана из журнала «Юный художник» № 9 за 1937 г. В статью внесены незначительные уточнения.

купленная нами краска окажется слишком густой, придется добавить каплю-другую масла. Бывает, наоборот, что краска, выдавленная из тюбика, течет и расплывается, не держит форму, что указывает на излишек в ней масла. Такую краску, прежде чем писать ею, надо на несколько минут размазать по бумаге. Излишек масла впитывается в бумагу, краска загустевает и становится годной к употреблению.

Для работы масляные краски кладутся на палитру. Палитра делается из легкого дерева. Форма ей придается такая, чтобы ее удобно было держать левой рукой вместе с несколькими кистями. Наиболее распространенная форма палитры показана на *рис. 47*.

Теперь палитры обычно делают из склеенной в три слоя фанеры. Такие палитры очень прочны, но тяжелы. Лучше, если палитра вырезается из одного куска дерева и имеет бóльшую толщину около отверстия для большого пальца, к левому и верхнему краю она должна быть сильноострогана. Такую палитру легко держать на руке, и она не режет большого пальца.

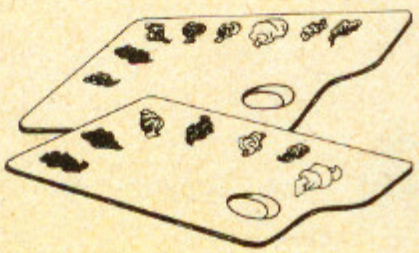


Рис. 48 ***Расположение красок на палитре***

Приготовленная из фанеры палитра должна быть предварительно пропитана маслом и хорошо высушена. Непромасленная палитра втягивает масло из положенных на нее красок, отчего последние загустевают.

Краски кладутся на верхний левый край палитры. Середина ее остается для составления смесей. В расположении красок на палитре необходимо навести известный порядок, так, чтобы каждая краска всегда ложилась на отведенное ей место. Чаще всего белую краску (белила) кладут на правом конце палитры. И. Е. Репин белила клал в середине верхнего края палитры, вправо от них располагал теплые краски — желтые и красные, влево клал холодные — зеленые и синие, дальше — черные и коричневые *(рис. 48)*.

По окончании работы палитру надо тут же вычистить. Оставив на краю ее кучки неиспользованных красок, всю остальную поверхность палитры следует освободить от красочной массы и насухо вытереть куском ваты или тряпкой, но отнюдь не мыть палитры скипидаром или мылом с водой.

Кисти для масляной живописи употребляются преимущественно щетинные и чаще — плоские. Форма их показана на *рис. 49*.

Масляными красками нельзя писать одной кистью, как водяными красками. Во время работы на масле кисти не моются, и нельзя же одной кистью класть на картину светлые и темные тона, красные и зеленые и т. п.

Купите на первый раз щетинные кисти *№ 2, 4, 6, 8, 10* и *12*. Потом, несомненно, вам захочется иметь кистей больше.

Для отображения мелких подробностей в картине придется завести одну-две маленькие кисточки из мягкого волоса. Лучшие из них — колонковые. Кисть делается из кончика хвоста колонка. Так как колонковые кисти дороги и не всегда имеются в продаже, можно обойтись кистями беличьими или хорьковыми. Купите *№ 5* и *№ 8*.

Кисти надо держать в большой чистоте. Не вымытая вовремя, засохшая кисть скоро становится негодной. После работы грязные кисти можно поместить в керосин *, в котором они без особого вреда могут стоять один-два дня.

Перед работой вынутые из керосина кисти досуха обтираются бумагой. Моют кисти мыльной пеной и споласкивают водой до тех пор, пока пена не перестанет совершенно окрашиваться и на кисти не останется никаких следов краски.

Кроме перечисленных принадлежностей, без которых нельзя писать масляными красками, менее необходимы, но полезны живописцу и некоторые другие предметы: мастихин (шпатель) — роговой или стальной нож, которым чистят палитру, смешивают краски, снимают излишние краски с картины и т. п. Изображенный на *рис. 49* тонкий коленчатый мастихин иногда даже заменяет в живописи кисть.

Краски и все необходимые в работе принадлежности художник-живописец обычно держит в этюдном ящике, который удобно носить с собой на этюды. Назначение его — служить и станком для писания этюда и, вместе с тем, хранилищем сырого этюда. Систем этюдника очень много. На прилагаемом рисунке изображен этюдный ящик с простейшим, но очень удобным этюдником *(рис. 50)*. Здесь же изображен имеющийся в продаже более сложный складной этюдник *(рис. 51)*.

Какие краски необходимо иметь на своей палитре начинающему живописцу? На каком материале можно писать масляными красками? Нужно ли чем-нибудь разбавлять или что-нибудь вводить в готовые масляные краски?

В масляной живописи, прежде всего, необходима краска белая — белила, без которых мы совершенно обходимся, работая акварелью. До XIX века вся масляная живопись исполнялась на белилах свинцовых. У нас теперь большинство художников пишет цинковыми

Рис. 49

Плоская щетинная кисть и мастихин

* В куске картона или фанеры вырезаются отверстия в соответствии с диаметрами кистей. Кисти вставляются в отверстия так, чтобы они не проваливались, а как бы подвешивались.

белилами. Начинающий живописец может, конечно, писать и теми и другими. Но лучше, если он при этом будет помнить, что свинцовые белила скорее сохнут и по высыхании образуют очень крепкий слой, однако они склонны чернеть от дурного воздуха (от сероводородного газа), особенно в темном помещении. Кроме того, они очень ядовиты. Цинковые белила не чернеют, но долго сохнут, и высохший слой легче растрескивается. Теперь рекомендуют делать смесь из $^{2}/_{3}$ цинковых и $^{1}/_{3}$ свинцовых белил.

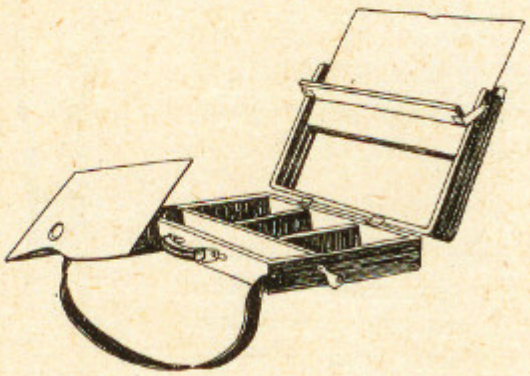


Рис. 50 *Простой этюдник*

Из красных красок необходим краплак, или гаранс,— прозрачная краска густого малиново-красного цвета. Яркая оранжево-красная краска называется киноварью. В последнее время мы начинаем заменять киноварь такой же яркой, но более прочной краской — красным кадмием. Самая яркая из наших желтых красок — желтый кадмий. Он готовится в целом ряде оттенков: оранжевый, темный, средний, светлый, лимонный. Купите из них два: темный и светлый. По яркости цвета соперником кадмия является желтый хром, или крон. Он много дешевле кадмия. Кадмий — краска прочная, крон же скоро теряет свою яркость.

Наиболее распространенными желтыми и красными красками с незапамятных времен были так называемые охры. Охрами еще первобытный человек рисовал силуэты животных на стенах пещер. Охра — натуральная желтая глина, только промытая и измельченная. Она встречается во многих местах земного шара и имеет различные оттенки желтого, коричневого, реже — красного цвета. От высокой температуры все желтые и коричнево-желтые охры краснеют. Вы, вероятно, видели, как желтый кирпич-сырец после обжига в печи становится красным.

Все охры прочны и дешевы. Купите светлую желтую охру и какую-нибудь красную (жженую). Красная охра или ее разновидность называется иногда телесной охрой, венецианской, индейской, английской краской.

Близкая к охрам натуральная сиенская земля (из окрестностей итальянского города Сиены) темно-желтая и жженая сиенская земля ярко-коричневая заменяются у нас близкими к ним по цвету землями, имеющимися на территории нашего Союза. Зеленых красок продается очень много, но большинство из них смеси — из синих и

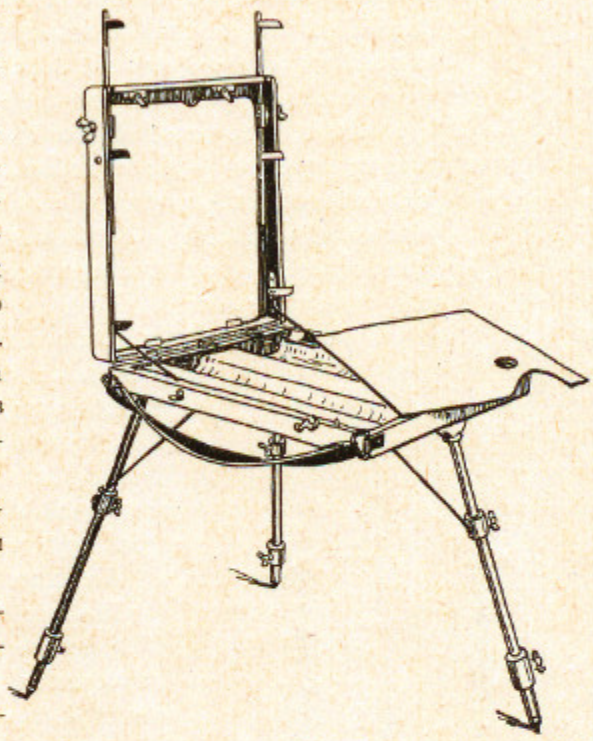
желтых красок. Такую смесь всякий из нас сможет сделать сам. В наборе же красок можете ограничиться одной зеленой краской. Известный советский пейзажист Рылов употреблял только одну зеленую краску — изумрудную зелень. И посмотрите, какое обилие зеленых оттенков извлекал он из своей скромной палитры!

Из синих красок, особенно на первых порах, вы могли бы ограничиться одним ультрамарином. Более светлая синяя краска — кобальт — не вполне заменяет ультрамарин, но необходима при отсутствии последнего. Распространенная у нас темно-синяя берлинская лазурь (или прусская синяя) соблазняет начинающих своей большой силой и яркостью. Но лучше не привыкайте к этой краске. Отвыкнуть от нее будет трудно, а она малопрочная и разрушается в смеси с большинством других красок.

Черные краски у нас сейчас продаются следующие: жженая кость и виноградная черная.

Из коричневых красок, в настоящее время выпускаемых нашими заводами, лучше коричневый марс.

На каком материале можно писать масляными красками?



Складной этюдник *Рис 51*

На очень гладкую скользкую поверхность масляная краска не ложится, скользит, не пристает к поверхности. На поверхности пористой, впитывающей в себя масло, масляная краска, как говорят, жухнет, теряет свой блеск, становится тусклой. Так, краска сильно пожухнет на обыкновенном белом картоне или на бумаге. Если бумагу проклеить жидким раствором какого-нибудь клея, можно жухлости избежать, но бумага от проклейки делается легко ломкой.

В прошлом столетии часто писали небольшие работы на промасленной бумаге. Так делал иногда и наш знаменитый художник А. А. Иванов. Краска на такую бумагу ложится хорошо и не жухнет. Но с годами высохшее масло становится хрупким и пропитанная маслом бумага крошится, как сухой древесный лист. Но вот какой прием можно рекомендовать: бумага наклеивается крепким клеем на

толстый картон, и после этого ее пропитывают маслом. Самым распространенным и удобным материалом для масляной живописи в наше время является холст. Почти все масляные картины, украшающие наши музеи, написаны на грунтованном холсте.

Чаще для живописи берут холст льняной или пеньковый, как более прочный, но пишут и на бумажном и на джутовом холсте. Ткань холста должна быть плотной и ровной, без узлов. Писать маслом на чистом холсте нельзя. Масло, впитываясь в холст, переедает его. Через некоторое время промасленный холст становится хрупким и разрушается. Поэтому холст для живописи должен быть покрыт грунтом — загрунтован. Такой грунтованный холст продается готовым. Но, так как от качества грунта во многом зависит как успешность работы, так и дальнейшая ее сохранность, надо уметь выбрать грунтованный холст при его покупке, а лучше — уметь самому загрунтовать холст.

Кусок холста, который вы собираетесь грунтовать, надо туго натянуть на подрамок, иначе холст сморщится. Перед нанесением грунта холст проклеивается жидким раствором клея, лучше всего рыбьего или желатины. Один листок желатины разводится в стакане воды. На проклеенный холст, когда клей высохнет, наносится грунт.

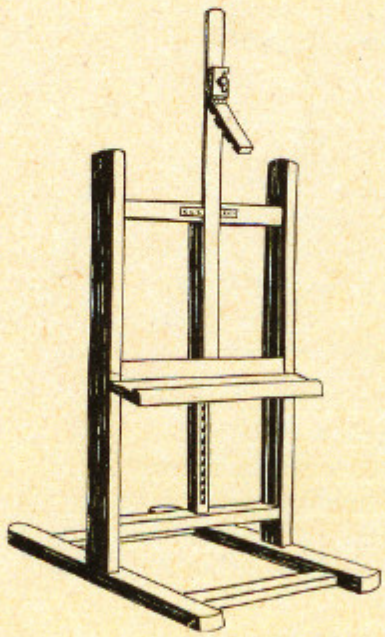


Рис. 52 *Мольберт*

Вот хороший рецепт клеевого грунта:

Желатины 10 *г*, цинковых белил или мела 100 *г* (немного более полустакана), воды 400 *см*^{3} (два стакана). Для эластичности грунта прибавляется 4 *см*^{3} глицерина или меда. Этого количества грунта хватит на 2 *м*^{2} холста. Грунт наносится щеткой.

Очень хороший грунт получается по такому рецепту.

4 куриных яйца размешать в 160 *см*^{3} воды и примешать 120 *г* цинковых белил (или мела). Этим количеством грунта можно два раза покрыть 1 *м*^{2} проклеенного холста.

Для работы красками небольшие куски грунтованного холста, бумаги или картона могут быть прикреплены кнопками на доску. Холст размером 50 *см* и более надо натянуть на подрамок, снабженный вставленными в его внутренние углы колышками, при помощи которых можно растянуть холст, если он провис или образовал складки. Надо несколько попрактиковаться в умении натянуть

холст на подрамок. Загнув края холста на боковые стороны подрамка, закрепляют гвоздем середину одной стороны, потом середину противоположной и середины третьей и четвертой сторон. Затем холст тянут по направлению к углам, постепенно забивая гвозди от середины каждой стороны к углам.

Покупая или заказывая станок для своей картины (мольберт), обратите внимание на то, чтобы станок был устойчив и картина не качалась и не дрожала от напора кисти. Все складные треножники очень мало устойчивы, и для работы в комнате лучше иметь простой вертикальный мольберт с колышками *(рис. 52)*.

Я говорил уже, что масляными красками можно писать, ничем их не разбавляя, такими, как они выходят из тюбиков. Но бывают случаи, когда приходится прибегать в процессе работы к добавочным жидкостям и составам.

Надо иметь флакон очищенного масла льняного, подсолнечного или орехового. Но не забывайте, что всякий излишек масла в краске очень вреден и ведет к пожелтению и растрескиванию красочного слоя. Если вам почему-нибудь нужно сделать краску более жидкой, ее лучше разбавлять какой-нибудь жидкостью, которая из нее испарится и не оставит никакого следа в краске. Таким растворителем краски может служить очищенная нефть (очищенный керосин) или уайт-спирит (растворитель № 2). Кроме того, есть специальные лаки, которыми можно разбавлять масляную краску. Они называются лаками для живописи. Не смешивайте медленно сохнущий лак для живописи с другим, который называется «лак ретуше» (лак для ретуши). Назначение последнего — уничтожать жухлость *.

Есть еще составы, примесь которых к масляной краске ускоряет ее высыхание. От этих составов (сиккативов) предостерегаю неопытного живописца, так как некоторые из них, ускоряя высыхание красок, вместе с тем вызывают их почернение и растрескивание.

Получив в свои руки масляные краски и грунтованный холст, начинающий живописец обычно начинает писать этими красками как попало, ни с чем не считаясь, радуясь тому, что можно переписывать те же места много раз.

От такого обращения с материалом картины быстро портятся, теряют свой цвет, чернеют, покрываются трещинами, а записанные

* Поскольку автор состава лака ретуше не предлагает, то можно удалить жухлость отбеленным и уплотненным маслом, специально приготовленным для живописи.

Некоторые художники для устранения вжухлостей перед вторичной прописью протирают вжухлые места слабым раствором даммарного или мастичного лака. В качестве растворителя для скипидарных лаков применяется очищенный скипидар; для лаков, приготовленных на уайт-спирите, применяется уайт-спирит.

места начинают сквозить через верхние слои красок. Не оправдывайтесь тем, что ваши первые начинания не имеют большой цены и никто не пожалеет, если наши картинки и погибнут.

Запомните на первых же порах некоторые правила обращения с масляными красками.

Если не рассчитываете кончить свою работу в один день, как говорят, по сырому, первый слой краски не кладите густо и избегайте вводить в него медленно сохнущие краски (краплак, газовая черная).

Обычно краска в первый день не высыхает, и на другой день можно продолжать работу по сырому. Когда же краска перестанет пачкать, надо на несколько дней оставить работу и продолжать ее только тогда, когда нижний слой будет казаться затвердевшим. Так же надо давать просыхать каждому слою перед тем, как наносить на него новый. При вторичных прописках на слое краски обычно появляются жухлости, то есть поматовевшие места. Этим пожухшим местам можно вернуть блеск, осторожно протерев их лаком ретуше. Осторожно потому, что недостаточно высохшую краску лак может растворить. Можно промазать жухлое место и маслом, но на другой день надо пропускной бумагой снять остаток масла, не впитавшийся в краску, иначе на промасленном месте со временем образуется желтое пятно. Масло лучше уничтожает жухлость, чем лак. Можно до некоторой степени избежать образования жухлостей, протирая лаком ретуше все места, подлежащие вторичной прописке. Старые мастера протирали такие места разрезанной луковицей или чесноком *. Делая поправки по сухому, знайте, что масляные краски со временем становятся более прозрачными, и части, которые вы сверху записали, начинают сквозить из-под верхнего слоя краски. Поэтому места, которые вы хотите уничтожить, не просто записывайте, а предварительно соскоблите.

Сохранилось немало примеров выступления из-под верхнего слоя кусков живописи, которые автор считал уничтоженными. Сохранилась картина Веласкеса, на которой у лошади оказалось восемь ног, так как к написанным сверху четырем ногам присоединились четыре, уничтоженные автором, но теперь ясно просвечивающие.

Приемов исполнения масляной картины существует несколько. В старину обычно, нарисовав тщательно контур, картину подмалевывали, то есть устанавливали на полотне светотеневые пятна, часто в один тон какой-нибудь, большей частью коричневой краской,

* Этот способ особенно часто применяется в тех случаях, когда свежая краска наносится на уже сильно просохшую. Протирание луком или чесноком способствует лучшему сцеплению новых слоев краски с нижележащими.

иногда и не масляной. Такие подмалевки остались от Леонардо да Винчи. По подмалевку вся картина прописывалась уже в цветных красках; заканчивалась картина лессировками. Лессировками особенно широко пользовались великие венецианские мастера XVI века, считающиеся непревзойденными колористами.

Теперь художники часто пишут сразу, стараясь каждому мазку краски придать и нужную форму, и светосилу, и цвет. Так большей частью пишутся пейзажные этюды. Например, Репин, писал в один сеанс по сырому не только этюды, но вполне законченные портреты, без предварительного рисунка, без каких бы то ни было подмалевков, без всяких лессировок. Свои же большие фигурные картины Репин выполнял долго, многое в них переделывая, иногда даже вновь начиная картину на новом холсте. Очень долго писал портреты Серов и, просушив работу, заканчивал ее лессировками.

Начинающий же молодой художник должен с первых шагов приучить себя к серьезной, вдумчивой, систематической работе и к строгому отношению к своему материалу.

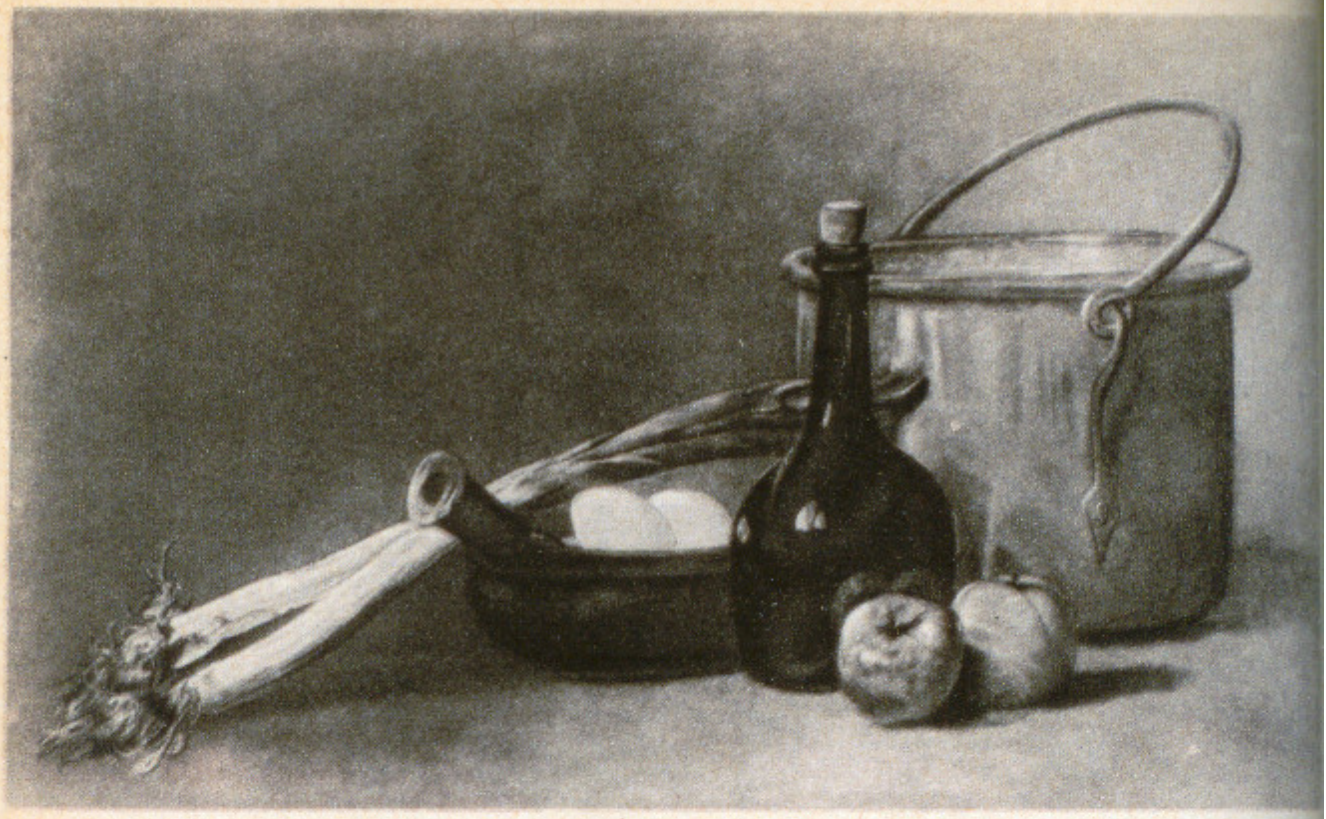


Рис. 53 *Шарден. Натюрморт. Масло*

ЖИВОПИСЬ МАСЛОМ. НАТЮРМОРТ

Заочное обучение живописи очень сложно. Одна из трудностей заключается в том, что в печати невозможно передать все тонкости живописного мастерства. Разговоры о живописи и композиции мало что дадут, если они не подкреплены практикой. Поэтому при проведении урока композиции и живописи я для анализа выбрал одно из произведений изобразительного искусства — натюрморт французского художника Жана-Батиста-Симеона Шардена, как наиболее простой и в то же время совершенный *(рис. 53)*.

Однако все то, о чем здесь будет говориться, остается верным не только при исполнении натюрморта, чем мы с вами будем сейчас заниматься, но и при работе над портретом, пейзажем и картиной любого содержания.

В природе каждый предмет имеет цвет и форму: помидор красный, шарообразный, перец зеленый, продолговатый и т. д. Но цвет

предметов в разных условиях подвергается изменению. Например, если за помидором находится желтый предмет, который воспринимает солнечные лучи и отбрасывает рефлекс, то помидор кажется оранжевым. Тот же помидор теряет яркость красного цвета от рефлексов зеленой листвы, голубого неба и т. д.

Такие явления в природе наблюдаются постоянно, причем они бывают иногда еле уловимы глазом. Заметить их можно лишь путем сравнения одних предметов с другими.

Представим это наглядно. Перед вами лист белой бумаги, равномерно освещенный. Попробуйте его написать на холсте на фоне стола. Это вам не всегда удастся. Если вы найдете верный общий тон и равномерно закрасите им холст — белой бумаги не получится, так как вы не применили метода сравнения. А если вы сначала найдете общий верный тон, а потом станете проверять себя, сравнивая передний, ближний край листа с уходящим краем, то увидите, что в зависимости от положения источника света один край светлее — и не только светлее, но, скажем, желтее другого. И бумага будет похожа на бумагу и ляжет на поверхность стола. Итак, применяя метод сравнения, вы увидели то, чего не замечали раньше. Это характерно не только при изображении натюрморта, но и пейзажа и человека.

Неопытные художники неправильно предполагают, что тело человека окрашено в телесный цвет, и пишут его телесной краской, утемняя в тени и разбеляя в светлых местах. Это создает ту ужасную живопись, которой грешат и некоторые художники-профессионалы. В действительности тело человека подвержено совершенно тем же законам цветовых изменений, как и любой предмет.

Композиция тоже имеет свои закономерности: правильное распределение частей живописного произведения, определение их взаимосвязи соответственно идейному замыслу, пропорции, пространственные планы, колорит. В этом убеждают нас и изучение реалистического искусства прошлого и наша собственная работа. Художник, чувствующий закономерности композиции, стремящийся познать их, до какой-то степени отдает себе отчет, почему он построил натюрморт или картину так, а не иначе. Правда, в большинстве случаев художник руководствуется вкусом. Идя от замысла к наиболее ясному выражению своей мысли — конкретной форме, меняя многое в картине, он не замечает, как сложный творческий путь приводит его к точному изображению видимого. Художник часто недооценивает всю важность того, что он сделал. Искусствовед же, занимающийся анализом художественных произведений, выведет закономерность и логичность композиционного построения картины.

Чтобы начинающему художнику было ясно, какое огромное значение в любой картине имеет композиция, я попытаюсь на основе своих предположений показать, как в построении натюрморта Шардена шла творческая мысль автора. Представим: Шарден вошел в кухню и увидел лук-порей, который его заинтересовал своим цветом и формой. Этот лук определил удлиненную форму композиции. В контраст к нему он взял шарообразную форму яблок, овальную — яиц и три предмета кухонного обихода, разнообразные по форме: котелок, глиняную посуду и бутыль. Выбирая предметы, разные по форме, величине, цвету и материалу, художник как бы следует природе, которая бесконечно разнообразна.

Вы заметите, что вам будут часто встречаться определения «различный», «разнообразный», «разница». Рядом с ними — «единство целого», «гармония». И это не случайно, так как настоящее произведение искусства должно восприниматься цельно при всем разнообразии форм, линий, цвета.

Содержание взятого нами натюрморта несложно. Художник выбрал простые предметы домашнего обихода, необходимые человеку. Но выбрать предметы — это еще не все. Необходимо их расположить так, чтобы в совокупности они смотрелись с интересом, чтобы живописец мог глазом улавливать разнообразие предметов и воспринимать их вместе как единое целое. Мы проанализируем натюрморт Шардена как по выбору предметов, так и по их расположению.

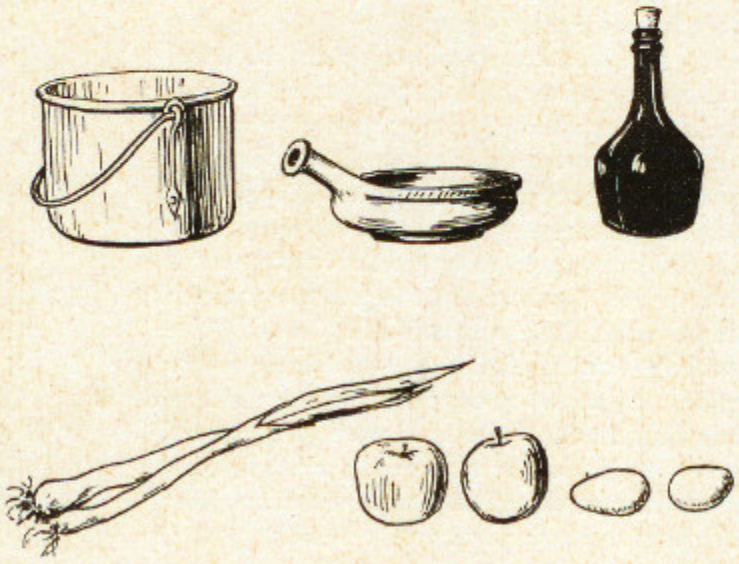


Рис. 54

Шарден выбрал для натюрморта следующие предметы: медный котелок, глиняную посуду, стеклянную бутыль зеленого цвета с пробкой, лук-порей, два яблока, два яйца *(рис. 54)*. Они имеют разнообразные формы.

А что, если предложить написать натюрморт из одних котелков или бутылок *(рис. 55, 56)*? Вряд ли это вам понравится!

Теперь рассмотрим, случайно ли предметы оказались в таком по-

рядке или художник сознательно расставил их так.

Чтобы ответить на это, попробуем разобраться, насколько закономерна данная постановка.

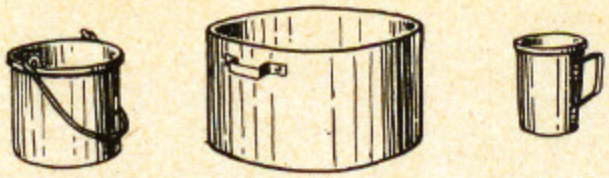


Рис. 55

Можно ли составить натюрморт из двух-трех предметов? Можно. Давайте попробуем поставить их так, как на *рис. 57*.

А если иначе (рис. 58)? Как будто бы получается несколько лучше, более закономерно. Почему? Потому что получается связь между предметами. В этом выигрыш. Какой?

В первом случае, когда бутыль не соприкасалась непосредственно с глиняной посудой, она изолированно находилась на фоне так же, как и глиняная посуда. Во втором случае комбинация получается несколько богаче: здесь мы видим непосредственное соприкосновение бутыли с фоном, судка — с фоном и судка — с бутылью. При такой комбинации получается соприкосновение двух форм разного цвета и материала с фоном: темно-зеленой бутыли и красноватой глиняной посуды с серым фоном.

Попробуем изменить эту комбинацию, положив в глиняный судок два белых яйца *(рис. 59)*. Что получится? Какие новые качества приобретает наш натюрморт?

При таком сочетании мы уже значительно обогатили постановку, так как два белых яйца являются контрастом к темной бутыли. Цветовая комбинация уже разнообразнее: на сером — темно-зеленое, красноватое и белое. Но остается все же некоторая неудовлетворенность: одинаковые линии бутыли с левой и правой стороны делают натюрморт скучным. И вот художник берет предмет иного цвета, а именно яблоко шарообразной формы, которая нарушает однообразие силуэта бутыли *(рис. 60)*. Натюрморт становится более интересным. Яблоко, имеющее глянцевую поверхность и румяный цвет, дополняет цветовую гамму.

Но художник не удовлетворяется этим. Ему не хватает формы, объединяющей все найденное в одно целое. Он вводит новую форму, отличную от ранее найденных,— лук-порей. Получается натюрморт в следующем виде (*рис. 61*).

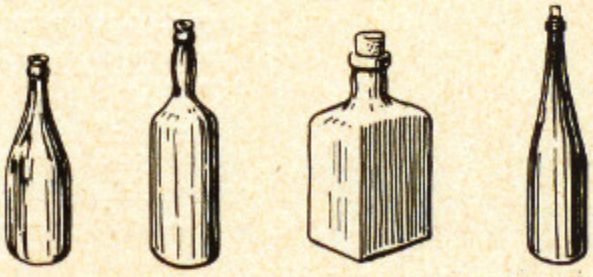


Рис. 56

Рис. 57 Пример постановки натюрморта

Это почти композиционное единство, при котором можно с удовлетворением приняться за работу. Но художнику приходит в голову мысль найти еще новую форму иного цвета, из другого материала и притом в такой пропорции ко всему найденному, чтобы она составляла как бы второй фон. Художник вводит в натюрморт медный котелок. Наклон ручки котелка также не случаен: он является как бы продолжением линии лука-порея. Чтобы нарушить параллельность линий котелка, мастер добавляет в натюрморт второе яблоко. И натюрморт получает свою завершенность.

Живописец передает многообразие предметов: по материалу (медь, стекло, глина и т. д.), по форме (овально-круглая — яйца, шарообразная — яблоки, цилиндрическая — котелок, комбинация цилиндрической и шарообразной — бутыль, половина шарообразной — глиняная посуда, удлиненно-цилиндрическая — лук-порей), по размерам (большой — котелок, средний — бутыль, малый — судок для яиц, еще меньший — яблоки, яйца), по цвету (красноватый цвет меди — котелок, темная зелень — бутыль, красноватый — глиняный сосуд, зеленоватый — лук-порей, желто-зеленый с румянцем — яблоки, белый — яйца).

Рис. 58 Пример постановки натюрморта

Видите, какое разнообразие материала, формы, размеров, какое богатство цветов может представлять простой кухонный натюрморт, составленный мастером! Из чего же он исходил? Конечно, из разнообразия природы.

Рассматривая данный натюрморт, мы видим во всем вкус и мастерство художника. Руководствовался ли он при этом правилами, законами композиции? Несомненно, да. Но законы эти, как мы уже отмечали, очень сложны. Можно доказать ошибки в рисунке, можно убедить, что художник неверно взял отношение темного к светлому в живописи, но чрезвычайно трудно доказать, скажем, в данном натюрморте прекрасное композиционное построение. Не исключено, что какой-нибудь художник скажет: «Вы полагаете, что здесь все найдено и изменить ничего нельзя? А, по-моему, если я добавлю третье яйцо или положу за натюрмортом складки красивой материи, то будет еще лучше». Попробуйте доказать ему, что простота, ясность, изящество будут нарушены.

Рис. 59 Пример постановки натюрморта

Если мы всмотримся в натюрморт, то увидим, что он вписан в треугольник, рассекающий картину диагональю

пополам *(рис. 62)*. Треугольник заполнен предметами так, что расстояние от затененной стороны котелка до края холста равно расстоянию от края холста до начала светлой части лука-порея. Расстояние от ручки котелка до верхнего края холста равно расстоянию от основания яблока до нижней части холста. Все это дает произведению искусства возможность легко «войти в глаз». Закономерность построения данного натюрморта и есть его композиция.

Рис. 60

Пример постановки натюрморта

Анализируя композиционное построение натюрморта Шардена, я далек от мысли сводить его к схеме и, конечно, не смею утверждать, что композиционная мысль Шардена шла именно так, как здесь изложено. Это сделано только для того, чтобы начинающий писать с натуры задумался о том, что простые кухонные предметы, случайно лежащие на столе и даже написанные верно по живописи,— еще не все и холст этот не есть художественное произведение.

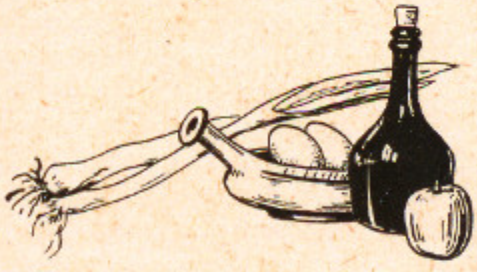
Натюрморт надо составлять так, чтобы он был интересен, представлял собой нечто цельное, законченное. Единственный способ развить в себе композиционное чутье — это анализировать шедевры русского и мирового искусства, почаще задумываться, почему то или иное произведение так волнует, и отыскивать причины его воздействия на человека.

Я предвижу с вашей стороны вопрос: имел ли Шарден заранее обдуманное намерение скомпоновать этот натюрморт в треугольнике. Думаю, что вряд ли. По-моему, выбранные им предметы по разнообразию масштабов и форм неизбежно привели его к такой композиционной схеме. Выбери он другие предметы, они привели бы его к другой схеме, но все равно определенная закономерность была бы достигнута.

Нет ни одного великого произведения живописи, в котором выбор предметов и их размещение не подчинялись бы определенным законам, не способствовали бы раскрытию замысла художника.

Можно сказать, что художественное произведение, совершенное по краскам и выполнению, имеет внутри себя композиционный каркас.

В процессе работы художник, постигая законы, расходует много красок, прежде чем его рука сумеет верно отражать видимый им мир. Иногда он, не имея пособия по живописи и не зная ее закономерностей, долго бьется над тем, что мог бы подсказать ему опытный мастер.



Пример постановки натюрморта

Рис. 61

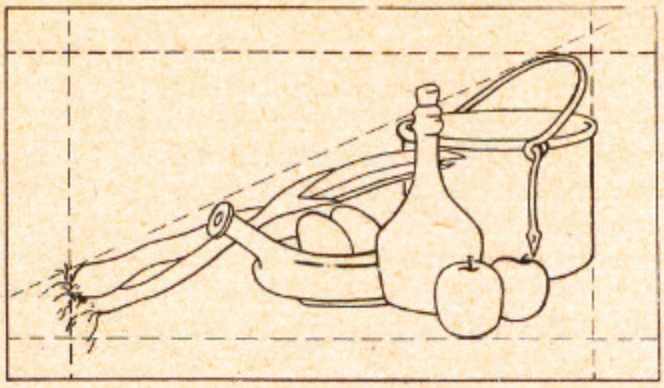


Рис. 62

Видеть, знать и уметь — это три ступени познания внешнего мира: от непосредственного наблюдения — к обобщению и от него — к практике.

Что же такое «уметь видеть»? Чтобы понять это, поделюсь с вами своим опытом. Начиная заниматься живописью, художник обычно не умеет видеть. Он старается прилежно копировать видимое, старается по возможности списать натуру. И все же у него не получается то, что мы видим у больших художников в музеях. Там живое, интересное, заставляющее любоваться мягкостью линий, свежестью и гармонией красочных сочетаний. У начинающих художников что-то серое, нудное и скучное.

Отчего так?

Может быть, это происходит оттого, что они — таланты, а неопытный художник — бездарность? Бывает, конечно, и так, но главное оттого, что он не прошел школы живописи. Живопись — такой же трудный вид искусства, как театр, опера, балет. Чтобы стать певцом, надо долгое время учиться, «поставить голос»; чтобы стать художником, надо «поставить глаз», то есть пройти школу живописи.

Владеть искусством живописи — это значит уметь изображать реальный предмет любой формы, разного цвета и материала, в любом пространстве. Зададим себе вопрос: «Почему мы один предмет видим ближе, другой дальше?» Очевидно, потому, что предметы, находящиеся на разном расстоянии от источника света, освещены с различной силой. Кроме того, предметы, расположенные дальше первопланных, окрашиваются голубизной пространства, они менее четки по очертаниям. Таким образом, кроме законов линейной перспективы, существуют законы светосилы и воздушной перспективы. Я напоминаю эти всем известные истины только для того, чтобы произнести слова «различие», «разница», имеющие большое значение для живописи.

В природе в большинстве случаев все мягко, переходы светотени постепенны, иногда еле уловимы, но глаз художника не в состоянии сразу уловить все тонкости; он видит только четко выраженные грани. Для примера сомнем лист чистой бумаги и бросим его на стол.

Он будет представлять собой множество неправильных граней, и каждая из них в зависимости от расстояния до источника света или поворота к нему будет неодинаково освещена. Если вы попробуете сравнить силу света одной грани с другой, то вы не найдете ни одной одинаково освещенной. Значит, для того чтобы изобразить целое, надо беспрерывно сравнивать одно с другим и выяснять их различия. Выявляя форму, рисуя с тушевкой или одним цветом (при вернейшем рисунке), надо непрерывно находить различие сил света в полутени и в свету. Первый закон живописи — точное соотношение сил света в освещенной части предмета, в полутени и тени, соотношение между светом и тенью.

В практике нашей работы это называется найти тональные соотношения. Умение точно владеть ими — первое необходимое условие для каждого художника. Недобор в отношениях света к тени вызовет вялость, перебор — грубость. Овладеть тональными отношениями — это значит овладеть одноцветной живописью.

Неопытным художникам очень полезно начинать писать одним цветом — акварелью или маслом. Для живописи одним цветом лучше пользоваться такими красками, как умбра натуральная или жженая, марс коричневый, и избегать ярких красок, вроде лазури, ультрамарина, краплака и других. История искусства показывает нам множество примеров блестящего решения одноцветной живописи.

Неизмеримо вырастают трудности, когда художник от одноцветной живописи переходит к многоцветной. Характерной особенностью живописи является многостороннее использование цвета. Необходимо овладеть искусством писать предметы в любом пространстве, разного цвета, при любом освещении, при нескольких источниках света, при обилии рефлексов.

Хочу добавить: не срисовывайте с открыток и фотографий, как бы ни были они красивы. Рисуйте только с натуры. Самые простые и несложные сюжеты: стакан воды, чайник, цветок, фрукты, отдыхающие животные, вид из окна — будут приучать ваш глаз «видеть» натуру, анализировать и обобщать ее форму, повышать ваше исполнительское мастерство и развивать художественный вкус.

Итак, мы имеем следующие предметы: медный котелок, темно-зеленую бутыль, глиняную посуду, два белых яйца, два желто-зеленоватых с румянцем яблока и светло-зеленый лук-порей. Все это лежит на столе, на фоне серой стены. Мы скомпоновали (при некоторой «помощи» Шардена) и нарисовали самостоятельно. Предположим, все готово, чтобы начать писать.

Предвижу вопросы: как следует рисовать углем, тушуя предметы для выявления (при помощи светотени) объема формы или обрисовывать только контуры; на холсте, на бумаге или на картоне; какого цвета должен быть холст — белый или тонированный; как нужно загрунтовать холст, картон или бумагу.

Начиная учиться живописи, воспользуйтесь простыми материалами. Подрамник можно сделать самому или заказать столяру. Холстину желательно достать льняную, но можно и полульняную. Затем натянуть холст на подрамник и загрунтовать его.

Самое сложное — дать рецепт грунта, ибо рецептов много. В данном случае, думается, целесообразнее порекомендовать наиболее простой состав грунта.

Возьмите столярный клей и сделайте из него проклейку. Для определения крепости проклейки можно применить простейший способ, которым обычно пользуются мастера, выполняющие театральные декорации. Приготовляя проклейку, они берут пробу клея следующим способом: смазывают слегка ладонь проклейкой, прикладывают к ней ладонь другой руки и держат так несколько секунд. Если, раздвигая ладони, получается очень крепкий отлип, значит надо добавить горячей воды; если, наоборот, очень легкий,— не хватает клея. Когда отлип будет мягким, но в то же время вязким — клей готов. Невозможно дать точные пропорции воды и клея, так как разный столярный клей требует различного количества воды.

Прежде чем начать грунтовать холст, его необходимо натянуть на подрамник. Натянутый на подрамник холст положите на стол или на пол (он обязательно должен быть в горизонтальном положении, чтобы было удобнее равномерно распределять грунт по поверхности).

Сначала покройте холст одной проклейкой, сняв при этом ее излишек деревянным шпателем или мастихином. Делается это для того, чтобы, закрывая поры холста, не нарушить его фактуру. Когда холст с проклейкой высохнет, отшлифуйте неровности пемзой.

Затем для получения грунта к клею надо добавить тертого мела столько, чтобы получилась масса, по густоте напоминающая сливки. Для придания грунту эластичности обычно в грунт добавляют небольшое количество глицерина. Такова самая простейшая смесь для грунта.

На проклеенный холст самой широкой кистью или волосяной щеткой наносится грунт. Излишек грунта также снимается шпателем или деревянным мастихином, после чего он должен хорошо высохнуть. Потом на первый слой грунта можно нанести грунт еще раз. Опыт вам покажет, достаточно ли проделать это дважды или, может

быть, придется покрывать холст грунтом три раза. Старайтесь крыть не густо, чтобы фактура холста все же чувствовалась, «не забивалась» грунтом.

Теперь подготовим другие необходимые для работы принадлежности.

Первое время для работы дома обойдемся без этюдника и палитры; когда будем писать пейзажи с натуры, приобретем эти предметы. А пока сделаем палитру сами: возьмем кусок стекла, подклеим к нему снизу белую бумагу — вот вам и превосходная палитра! Я советую иметь белую палитру, так как на ней легче выявить яркие и светлые тона живописи. Палитру кладем на стул перед холстом. Для начала возьмем следующие краски: белила цинковые, кадмий желтый или хром (хром только в крайнем случае), кадмий красный, краплак, кобальт или ультрамарин, слоновую кость жженую или сажу, охру светлую, охру красную, волконскоит.

Это «бедная» палитра красок, но вполне достаточная, чтобы начинать писать. Перечень красок «богатой» палитры я не буду приводить, так как имеются специальные руководства с огромным списком прочных красок. Познакомьтесь с ними и, если хотите, приобретите более разнообразный набор.

При работе масляными красками надо иметь несколько щетинных кистей разных размеров и несколько колонковых для выписывания деталей.

На первое время этого вполне достаточно.

Когда все подготовлено, нарисуйте углем на холсте то, что вы хотите изобразить,— в данном случае натюрморт. Рисуйте со светотенью, как будто бы вы задались целью сделать самостоятельный рисунок на холсте. Это имеет большое значение, так как рисунок становится точным только тогда, когда проанализирована объемная форма предмета. Ну, а дальше? Может быть, уголь надо закрепить? Многие так и делают, но я бы рекомендовал такой способ, который, по моему мнению, будет способствовать более храброму обращению с подмалевком, позволит свободно распоряжаться переливами красок, не боясь «сбить рисунок». Для этого, после того как рисунок углем готов, обведите тушью, по возможности аккуратно и точно, внешние контуры, а затем смахните весь уголь с белого холста чистой тряпкой. Останется четкий контур натюрморта. Этот контур к моменту окончания работы должен быть записан.

Переходим к технике письма. Постараюсь рассказать об этом наиболее просто. После того как на холсте будет выполнен рисунок, приступаем к подмалевку. Подмалевок — это наиболее выгодная подкраска холста с расчетом на последующее письмо. Но все же

надо стремиться писать так, как будто вам не придется проходиться по подмалевку второй раз и потом третий. Конечно, вы, возможно, будете прописывать четвертый и пятый, а может быть, двадцать пятый раз, но стремиться к совершенству необходимо. Пусть сначала ничего не выйдет — неважно; надо работать упорно и настойчиво, пока не добьетесь успеха. Подмалевывать необходимо не густо, пользуясь для разведения красок так называемым «тройником». Состоит он из равных частей скипидара, масла и лака. Когда вы приобретете опыт, содержание какого-либо из этих компонентов в зависимости от потребности можно уменьшать или увеличивать. Вначале, когда все так трудно и сложно, лучше последовательно прокрасить, подмалевать весь холст. Вы спросите: «А может быть, лучше сразу обрабатывать отдельные части натюрморта, то есть «закончить», скажем, сегодня один кусочек холста, а завтра — другой и так далее? Глядишь, и... готова картина!» Ах, если бы вы так смогли! Это было бы идеально. Не пришлось бы бороться с жухлостью — известной болезнью масляной живописи. Но беда в том, что такой способ доступен только очень большому мастеру с огромным опытом. К сожалению, начинающие художники не могут так обучаться живописи, и вот почему: им необходимо учиться брать точно соотношение тонов всего холста живописи. То, что мастер имеет благодаря своему опыту, начинающий художник будет приобретать, постепенно совершенствуясь в живописи, стремясь к цельности воспроизведения видимого. Сначала будет неправильная форма, неточная живопись, сбитый рисунок и едва заметное стремление к единству целого, но по мере занятий живописью художник из года в год будет совершенствовать мастерство, и живопись станет более точной.

Какие же краски надо смешивать, чтобы изображать видимое? Этому трудно научить, пробуйте сами. Делайте разные комбинации, но не мешайте больше трех красок, не считая белил. Вот вы видите какой-то тон. Возможно, его лучше написать красками в таком сочетании: охра, кобальт, краплак, а может быть, больше подойдет волконскоит, краплак и еще какая-либо краска. Это дело вкуса и практики.

В процессе работы будут встречаться огромные технические затруднения следующего характера. Писать можно только по сырому или только по сухому, но ни в коем случае не по полусухому. Это бывает иногда трудно установить. Кажется, что высохло, а на самом деле нет. Дело в том, что масляная живопись при высыхании покрывается пленкой. Попробуешь пальцем — как будто сухое, не пачкается, но под пленкой лежит непросохшая краска. Неопытный художник начинает писать сверху, и через некоторое время видит,

что его живопись потеряла блеск, пожухла. В чем дело? Он писал на пленке, она втянула в себя масло, верхний слой не соединился с нижним.

Что же в этом случае делать? Если место неудачно написано, следует острым лезвием безопасной бритвы легко, как бы полируя, снять замазку до сухого слоя, не задевая грунта холста, и снова переписать. Это самый лучший способ. Если же место удачно написано и жалко скоблить, то можно осторожно приколоть булавками марлю к тому месту, которое надо дописать, затем налить в стаканчик немного нашатыря, окунуть в него кисть и смачивать нашатырем марлю, пока он не растворит пленку*. Затем марля снимается. Под ней оказывается посветлевшее пятно, но не смущайтесь этим: через некоторое время краски примут свой первоначальный цвет. Если место, которое вы хотите переписать, совсем высохло, то рекомендую для связи с нижним слоем протереть его чесноком или луком. Когда окончите этюд, дайте ему просохнуть и затем покройте лаком.

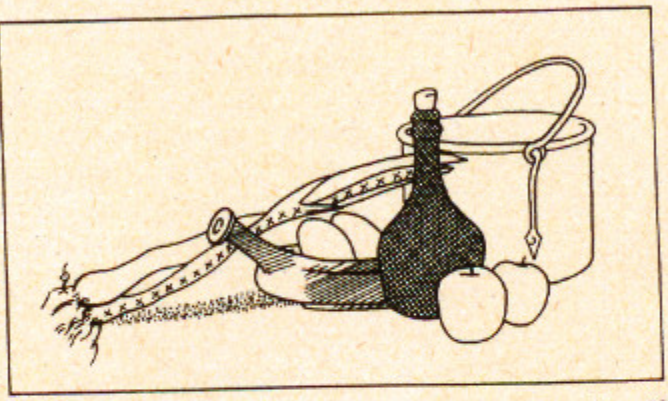


Рис. 63

Теперь поведем нашу работу дальше. Перед нами на холсте нарисованный тушью натюрморт *(рис. 63)*.

С чего же начинать? Начнем с самого темного. Предположим, что это зеленая бутыль. Покрываем сначала холст зеленой краской — изумрудной зеленью или смесью берлинской лазури с прозрачной желтой. Желательно использовать белый холст, по которому темно-зеленая краска в некоторых местах даст необходимый эффект прозрачного стекла. Накладывая краску густо или лессируя холст, то есть нанося на него тонкий слой прозрачной краски, можно одним темно-зеленым тоном достичь известного приближения к натуре.

Плоскость бутыли покрыли темно-зелеными оттенками; сейчас же к ним подбираем близлежащий тон глиняного сосуда в тени. Здесь уже нет необходимости обязательно брать прозрачную краску.

* Нашатырным спиртом следует пользоваться с большой осторожностью, так как он может повлиять на прочность красочного слоя. Многие художники в своей практике предпочитают употреблять для этой цели уайт-спирит и скипидар.

Прописывайте основную светотень наиболее близкими к натуре тонами и «привязывайте» тень, падающую от лука-порея на стол. Начиная подмалевывать холст, старайтесь при первом подмалевке не делать сложных смесей красок. Если слоновая кость, смешанная с маслом не густо, примерно подойдет — пока что оставьте ее. Если же нужно зеленее, то прибавьте к ней волконскоит или то, что, по-вашему, ближе к натуре, но не добивайтесь окончательного решения. Сейчас же прописывайте к найденному тону теневую часть лука-порея. Остановимся на этом.

Итак, мы только начали первоначальную прокладку для будущей живописи натюрморта. Если вы уже близко подошли к цветовым соотношениям натуры (причем не советую в первоначальную прописку вводить белила, особенно в тени: они будут давать только муть в живописи), то вы заметите, что в тенях начинает обнаруживаться единство и гармония живописи. Вы получаете возможность применить метод сравнения. Например, тон бутыли в тени можно сравнить с тоном глиняной посуды в тени, с тоном тени, падающей на стол от лука-порея. Сравнивая их по цветовой окраске, по силе тона, вы заметите, что они объединены гармонией теневого единства. Тень в данном случае является ослабленной светом, рефлектирующим на предметы от стен комнаты. Если невидимые в натюрморте окружающие стены будут красными, то все тени окрасятся в теплый красноватый цвет; если же стены будут зелеными, то тени окрасятся в зеленоватый цвет. В зависимости от того, будет ли освещение холодное от неба или же теплое от облаков, в первом случае теплота теней будет еще ощутительнее по контрасту с холодным, во втором — наоборот. Но в природе не часто бывают резко выраженные контрасты цвета. Чаще всего они скрыты, и трудность живописи заключается именно в том, что предмет несет в себе в каждой точке и теплое и холодное вместе. Неопытность начинающих состоит в том, что они, видя эти два начала в каждом тоне, стараются их выразить смешением красок теплых и холодных, которые уничтожают друг друга и нарушают характер цветовых оттенков. На практике смешение теплых и холодных тонов приводит к грязи на холсте. Художник огорчается, переживает неудачи. Как же быть? На палитре — ярчайшие краски, а на холсте — грязь.

Одними яркими красками, конечно, не выразишь красоту и благородство натуры.

Надо уметь из сырья красок палитры дать прекрасную живопись, что достигается разными способами: смешением двух-трех (не больше) красок или наложением одной на другую; где нужно, наложением на них еще одной прозрачной краски — лессировками, полу-

лессировками, плотным письмом. Все это достигается практикой самого художника. Мы только можем указать метод, как писать с натуры. Например, при подмалевке больших плоскостей — световой части стола или фона — я обычно делаю так: белый холст слегка промазываю маслом, затем, определив смесь для первоначального подмалевка (скажем, зеленую землю с краплаком или жженую слоновую кость с умброй или вандиком), беру широкой кистью смесь и размазываю по смоченному маслом холсту до необходимой темноты тона без белил.

Подмалевав световую часть стола, прокладываем тени на столе от яблок и от котелка. Сравниваем их по силе тона и оттенку с тенью от лука-порея. Проложив тень от котелка, переходим к теневой части самого котелка. Вероятно, это будет сложный тон; придется перебрать не одну комбинацию смесей без белил, чтобы попасть в точку. Предположим, попали. «Привязываем» затем к теневой части котелка фон. Технически проделываем эту процедуру таким же образом, как было уже указано. Дальше прокладываем теневую часть яблок, сравнивая ее с тоном теневой части котелка.

Вы, вероятно, обратили внимание, что прокладка идет от темного, от теней. Почему так? Неопытный, начинающий художник всегда стремится в первую очередь сделать то, что ему кажется более ясным, и начинает со светлых тонов, допуская неточности в письме, а когда доходит до теней, то ему приходится изображать их красками, напоминающими ваксу.

Я проработал около сорока лет в искусстве и скажу вам: весь секрет живописи — в тенях и полутенях (полутонах); свет только дополняет общий колорит холста. Когда вы более или менее верно решите теневые части, то дальше пойдет значительно легче. Тени и полутени — это тот «аквариум» живописи, из которого будут выплывать золотые и серебряные «рыбки» света. Великий Рембрандт, знаменитый голландский художник, понимая значение теней и полутонов в живописи, уделял особенное внимание их проработке. В этом секрет его колорита. Ошибается тот, кто думает, что современная полнокрасочная живопись что-либо изменила в этом направлении. Значение теней и полутонов остается все тем же.

Переходим к ближайшим полутонам, стараясь предварительно проложить их также без белил по смазанному маслом холсту. Ищите полутона, сходные по силе, скажем, с фоном. Это будет полутон котелка. Он по силе своей как бы сливается с фоном. Вот тут-то и примените сравнение по тонкости оттенка. Как правило, тени сравнивайте с тенями по силе тона и по красочному оттенку, полутона — с полутонами, а светлые тона — со светлыми.

Проложив полутона яблок в их теневой части, сравниваем полутон яблок с полутоном котелка, а полутона лука-порея сравним с полутонами яиц.

Переходя непосредственно к самой живописи, мы должны учитывать, что наш глаз устроен так, что чем больше он работает, тем яснее начинает видеть тонкости оттенков. Живопись можно уподобить очень тонкой мозаике. Мозаичист, когда ему поручено перевести любое художественное произведение в мозаику, начинает подбирать цветные камешки самых разнообразных оттенков, чтобы возможно ближе подойти к оригиналу. Воспользуемся этим примером, чтобы раскрыть существо живописного выполнения. У нас все подмалевано. Теперь необходимо знать тонкости. Будем продолжать писать, начав с зеленой бутыли. Бутыль грубовато подмалевана. Предположим, для того чтобы ее написать, нужно сто мазков (камешков мозаики), а сейчас она выложена из четырех камней: один синеватый, другой желтоватый, третий зеленоватый, четвертый даже с лиловатым оттенком, но все вместе они составляют, хотя и в грубом виде, цвет темно-зеленого стекла. Теперь задача состоит в том, чтобы из четырех грубых камней сделать сто очень тонких переходов. Как же мы будем поступать?

Здесь нам придется отвлечься несколько в сторону от прямой непосредственной задачи, чтобы рассказать о том, что́ составляет существо самой живописи — цельности ви́дения. Овладение способностью видеть цельно и видимое изобразить на холсте — это и есть смысл всей живописи с натуры. Это будет даваться огромным трудом. На это уйдет много лет упорной работы над собой при правильной постановке глаза. Предположим, что вам надо написать зеленую бутыль, а подмалеван только фон, на котором она выделяется. Когда вы охватите бутыль глазом и будете всматриваться, то увидите сложный и еле различимый орнамент, состоящий, скажем, из ста зеленых камней с тончайшими оттенками. Развивающийся глаз будет постепенно видеть все больше и больше. Мастерство художника состоит в том, чтобы во время работы держать все оттенки в поле зрения. Конечно, глаз будет перебегать с натуры на холст. Но при быстром писании этюда с натуры художник так увлекается, что почти не смотрит на холст или смотрит «косым» зрением; все его внимание сосредоточено на натуре, а рука как бы сама пишет то, что художник видит. Это достигается практикой в течение десятков лет.

Я рассказываю для начинающих, чтобы стало понятно, что такое цельность ви́дения. Мы будем подходить к целому постепенно, сообразно с нашими силами, начиная с простых процессов письма. Взять два отношения цвета и изобразить их точно — трудно, три — еще

труднее, а увидеть сразу все тонкости цветовых отношений и передать их на картине — очень трудно. Только многолетняя практика дает возможность художнику овладеть мастерством. Но стремиться к этому необходимо все время.

Покажем это на примере. Перед нами зеленая бутыль в натуре. На холсте же — нечто, весьма отдаленно напоминающее натуру. Как же надо работать, чтобы было похоже? Холст должен стоять близко к натуре для того, чтобы было удобнее сравнивать. Когда ваш взгляд охватит бутыль в целом, вы начнете замечать, что натура, скажем, в центре светится, как изумруд, а у вас на холсте темная закрашенная плоскость. Придется много поработать, чтобы получилось нечто похожее. Перепробуйте десятки комбинаций различных смесей и всяких «фокусов» — лессировок по белому, пока не добьетесь приблизительной точности. При работе все время следует охватывать глазом целое в натуре и на холсте. Но вначале бывает так: перебегая быстро глазом с натуры на холст и обратно, вы замечаете, что у вас глухой закрашенный тон, а в натуре он прозрачен. Вы стараетесь добиться верного изображения, но ничего не выходит: тон то «кричит», то гаснет. Тогда начинайте сравнивать свои мазки с близлежащими найденными тонами. Секрет проверки заключается в том, что художник, представляя натуру как многообразие камешков цветной мозаики, «вытаскивает» на холст только различие в силе тона и цветового оттенка близлежащих и отдаленных мазочков (камешков мозаики). Задача художника, работающего над передачей стекла зеленой бутыли, заключается в том, чтобы в результате непрерывного сравнения каждый мазочек зеленого орнамента, состоящего из комбинации мазочков зеленых оттенков, получился непохожим на соседний. Сначала это, возможно, будет однообразно, грубо или пестро, но по мере развития глаза и приобретения умения живопись будет совершеннее и тоньше. Художник должен стремиться к этой цели.

Точная передача световых и цветовых отношений и оттенков тонов составляет основу живописи. Путь к достижению точности — непрерывное сравнение.

Мы разобрались в том, как нужно написать бутыль. А остальное? Так же, таким же способом.

А как привести все в единство? Охватив глазом все сразу — натюрморт и холст с его изображением, вы вдруг заметили, скажем, что в натуре котелок как бы в глубине, а на вашем полотне выпирает на передний план. Значит, неверно в целом. Надо отодвинуть его в глубину. А как? Перепишите весь котелок или пролессируйте его легко прозрачным тоном, и он окажется на месте.

Отвечу еще на один вопрос. Как класть мазок на поверхность холста, в каком направлении? Существует ли при этом какая-либо система? Каждый видел, что даже при окраске забора или стены дома кисть ведут в определенном направлении, укладывая мазок к мазку. А тем более в живописи!

Художник, изображая предмет, должен чувствовать его форму, объем и кистью как бы следовать за поверхностью этой формы. Таким образом, форма, направление и характер мазка живописи зависят от формы предмета и характера его поверхности. При этом следует помнить, что мазок, положенный «пастозно» (густо), приближает изображение к зрителю, а положенный тонко и гладко — отдаляет.

В предыдущем примере мы с вами разобрали закономерности композиции и живописного решения натюрморта Шардена.

Очень трудно начинающему, не имея перед глазами живописного примера, понять процесс самой живописи, но тем не менее это необходимо. Воспользуемся теперь репродукцией с натюрморта замечательного советского живописца Ильи Ивановича Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» *(рис. 64)*.

Когда мы разбирали натюрморт Шардена, то мы касались главным образом конструктивно-композиционной стороны построения натюрморта. Здесь же мы коснемся композиционно-колористической и декоративной стороны. Важно расположить предметы таким образом, чтобы они по своим материальным свойствам фактур, по контрасту насыщенности цвета и по контрастам перехода пятен составляли бы единое и разнообразное целое.

Мы видим, как художник сознательно выбирает элементы натюрморта, чтобы они были разнообразны и по массе, и по характеру. Здесь различные куски говядины, телятины, почек, свинины. Рассмотрим фрагмент натюрморта, его центральную часть. Взятая нами деталь состоит в основном из двух основных цветов — самого мяса и светлого жира, а также близкой к светлому жиру деревянной плетеной корзинки. Темные тона перьев дичи, куска темной печенки снизу и темного фона сверху заключают как бы в клещи этот фрагмент картины. Давайте предположим, что перед нами стоит задача написать этот фрагмент натюрморта.

Можно подойти к ней обычным путем, то есть сначала нарисовать, потом писать красками. Я же беру на себя смелость предложить вам, даже начинающим, иной метод, который, как мне кажется, приобщит вас к самому главному, к пониманию того, что такое живопись. Проделайте следующее: возьмите фоны различной темноты и

различных цветов и положите на них одну и ту же краску, ну, скажем, кадмий оранжевый, и вы убедитесь, что в зависимости от силы и оттенка фона кадмий в одном случае будет переходить ближе к желтому, в другом случае к красному и даже к темно-красному и будет звучать ярко-оранжевым, когда будет положен на синий фон, являющийся к нему дополнительным. Здесь я не буду касаться теории и практики цветоведения. Об этом вам лучше расскажет специальный раздел «Школы изобразительного искусства». Я только хочу сказать вам, что подкладка, на которой вы пробуете тон, имеет решающее значение. Обычно подбирают тона либо на палитре коричневого дерева или фанерной дощечке (и, конечно, никогда сразу не попадают в тон), либо на белом холсте, подкрашивая тот или иной неверно взятый тон теми или иными красками. В конце концов человек привыкает к своей палитре, привыкает подгонять тона и часто добивается известных результатов. Попробуем поступить иначе. Вместо обычной палитры возьмем белую кафельную или фарфоровую плитку или белую тарелку, натрем эту тарелку луком для того, чтобы по ней разлилась акварель. Предположим, вы хотите акварелью подобрать тон рассматриваемого нами фрагмента, который находится на заднем плане натюрморта — попробуйте разведенную акварель на тарелке. Допустим, что вы берете ультрамарин, сиену жженую, подбавляя, может быть, изумрудную зеленую. Эти краски сольются вместе на белой палитре, образуя в некоторых своих сочетаниях тон, очень близкий тону заднего плана натюрморта. Для скорости высыхания этих заливок вы помещаете тарелку над электрической плиткой и через три минуты акварель высохнет, но поверхность ее будет матовая. После этого вы протираете ее слегка маслом и подкладка для верного камертона будет готова. В переливах акварели, но уже глянцевитых, вы увидите в каком-либо месте именно тот тон, который ближе всего подходит к искомому.

Дальше вы подбираете масляными красками на этой палитре нужный близкий тон. Подобрав нужный тон, вы покрываете им соответствующий участок холста, особенно следя за тем, чтобы та часть холста, которая предназначена для фона, была плотно прокрашена. Предварительно я рекомендую слегка промазать холст маслом, при этом стерев тряпкой излишек этого масла. Когда вы найденным тоном станете промазывать холст, контур, прорисованный тушью, будет сквозь краску просвечивать *(рис. 65)*.

Давайте писать жир мяса, лежащего крупной массой на корзине. Для того чтобы попасть в тон, как описано выше, вы на подготовленной акварелью палитре масляными красками находите локальный тон жира. Протрите тряпкой ту часть холста, где нарисован кусок

жира, и прокройте его этим локальным тоном, найденным опять-таки на палитре. Эта палитра даст тон и не позволит вам, если вы имеете хотя бы незначительный «живописный слух», уйти в сторону белесости или же в сторону грубой окраски. Такой метод приучит вас понимать начало гармонии живописи, он будет вести вас.

Попробуем применить и дальше при написании натюрморта тот же прием.

Важно понять, что ничто не существует отдельно и одно зависит от другого: если ваш глаз видит оранжевый оттенок тона, значит, рядом существует в той или иной степени голубоватый; соседство двух начал — теплого и холодного — возбуждает интенсивность звучания каждого. В практике художника, передающего окружающую жизнь, в практике работы с натуры все настолько сложно и тонко, что применить закономерность звучания чистых спектральных цветов в их сочетании друг с другом почти невозможно, но мы знаем, что они существуют. Свежесть, чистота, звучность тонов зависят от того, насколько верно мы составим их в единстве, гармоничности звучания. Например, возьмем тот же кусок мяса. Эта форма, сочность цвета мяса могут быть выражены только точностью живописных сочетаний, найденной согласно законам оптики. Ошибается тот, кто думает, что если точка за точкой скопировать все тональные переходы, то будет точь-в-точь похоже на натуру. Не будет похоже точь-в-точь и главное не будет того, ради чего работает художник. Художник получит удовлетворение лишь тогда, когда заживет на холсте вторая жизнь, а не механическая копия натуры. Ведь именно точность сочетаний «камешков» мозаики живописи по силе света, полутонов, тени и цветовой насыщенности и дает в своем единстве эффект жизненной художественной правды.

Мы взяли отдельно этот фрагмент и примерно разобрали, как приступить к изображению его на холсте. Но нам предстоит написать кусок телятины, находящейся в окружении с одной стороны темного фона, далее — глиняной опарницы и лежащей впереди телятины почки, далее — темной печенки, частично — плетеной корзинки и, наконец, теневой стороны разобранного нами первого фрагмента.

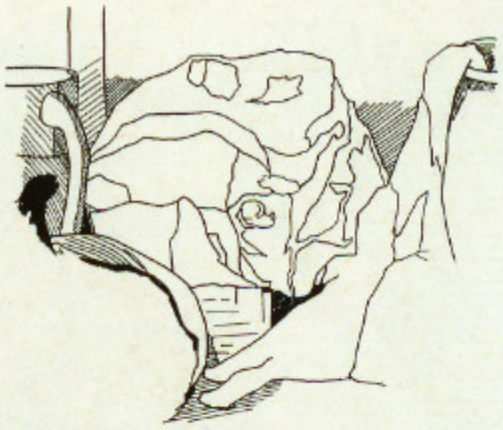
Прежде всего обратите внимание на разнообразие форм, силуэтов и оттенков цвета: например, насколько кусок телятины отличается от куска мяса по силуэту и форме, по оттенкам красного и белого, а почка, контрастирующая с близлежащими предметами, оправданно помещена именно на этом месте — без нее красная телятина очень вяло сочеталась бы с глиняной опарницей, и как правый контур телятины вместе с краем почки представляет плавную кривую, контрастирующую с зигзагообразной линией слева. Вы видите:

Рис. 64

И. И. Машков. Снедь московская: мясо, дичь. 1924. Масло

всюду противоположности, всюду контрасты, ведущие при разнообразии частей к единству целого.

Возьмем опять фарфоровую тарелку или кафельную плитку, натрем ее луком, чтобы акварель могла легко по ней разлиться, и подготовим еще одну цветную палитру так, как мы рекомендовали выше. В данном случае краски наносятся таким образом, чтобы с одного края были разлиты темные тона фона, с другого темные пурпурные тона печенки, с боков — тона глиняной опарницы и первого куска мяса, находящегося в тени, и, наконец, переливы красок телятины и печенки. Все это разольется на палитре случайно, переходы в каких-то местах будут совпадать с натурой, и это даст камертон для прокладки тонов телятины. Таким же способом — методом сравнения, примененным в работе над первым фрагментом, мы первой прописью покрываем плоскость холста, занимаемого телятиной и почкой. Итак, мы создаем прокладки центральной части натюрморта. От нее мы можем перейти вправо или влево.



Схематичный рисунок центрального фрагмента натюрморта И. И. Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» (контурный рисунок тушью)

Рис. 65

Перейдем к левой стороне холста. Здесь уже, отдыхая от теплых тонов центральной части натюрморта, мы видим холодную гамму. Между прочим, не мешает заметить, что в классических произведениях искусства количество теплых тонов часто поддерживается равным количеством холодных. Точно так же, по моим наблюдениям, количество светлого нередко равно количеству темного. Обратите внимание: центральная часть — говядина, телятина, глиняная опарница, свинина — все то, что по цвету относится к теплой гамме, охватывается с левой стороны холодноватой гаммой белого кувшина, индейки, тетерева, а с правой стороны — фазаном и холодным фоном.

Обратим внимание на композиционное построение левой части натюрморта: как великолепно использовал художник сочетание различных по фактуре предметов. Гладкая поверхность облива кувшина, жирная фактура индейки и переливы оперения тетерева, мягкость перехода холодноватых тонов кувшина в более теплые кремовые тона кожи ощипанной птицы резко контрастируют с тоном тетерева, хвост которого рисуется темным силуэтом на фоне белого кувшина. А если мы возьмем абрис этих предметов *(рис. 66)*, то мы так же, как и в предыдущих случаях, восхитимся вкусом художника, умеющего так

Рис. 66 *Схематичный рисунок фрагмента натюрморта И. И. Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» (левая часть)*

подобрать предметы и пластично найти их сочетания по разнообразию фактур и форм, образно выражаясь, так «врезать» один в другой, что они орнаментально, по своему силуэту представляют одно пластическое целое.

Теперь рассмотрим очень интересно композиционно построенную правую часть натюрморта Машкова *(рис. 67)*.

Обратите внимание, как остроумно художник поместил фазана на фоне глиняной опарницы, как необходимо здесь светлое крыло птицы, разбивающее однообразие формы посуды и как другое крыло фазана «врезается» в темный фон правой стороны натюрморта. И опять-таки, если бы художник не поместил кусок свинины перед фазаном, то правое крыло повторяло бы левое однообразием округленной линии. Опять взаимодействие контрастов, противоположностей при единстве, гармонии целого. Различие пропорций, фактур материалов (глиняная опарница, перья фазана, жир свинины), многообразие форм и орнаментальных силуэтов — все это угадано художественным чувством и сознанием художника.

Давайте наберемся терпения и не бросим избранного нами способа работать на приготовленных цветных палитрах. В дальнейшем работайте так, как вам удобно и как вам может показаться менее канительно, но я, особенно на первых порах, рекомендую, чтобы вы не поленились применить именно этот прием. Я настаиваю на нем по-

тому, что начинающий работу по подготовленной цветной палитре легче будет видеть и понимать значение цветовой напряженности. Он будет «петь» с камертона. Правда, это сложно. Опытные художники, возможно, и не применяют этот способ. Но мне кажется, что начинающим он будет очень полезен.

Будем дальше прописывать натюрморт. Очень было бы хорошо, если бы мы с вами попробовали практически на небольшом холсте скопировать натюрморт Машкова и одновременно я провел бы с вами методический урок. Начать не так сложно, но окончить, не засушив и не загрязнив холст, очень для начинающего трудно, в особенности, когда он еще не знает и не умеет находить необходимые тона смешением красок.

Схематичный рисунок фрагмента натюрморта И. И. Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» (правая часть)

Рис. 67

Прежде всего, подготовим цветную палитру. Вы видите, что индейка, тетерев, белый кувшин окружены темным фоном заднего плана натюрморта и коричневатым тоном стола.

Возьмите акварель, скажем, сиену жженую и кобальт. Может быть, вам захочется добавить еще какую-либо краску, например изумрудную зеленую. Если вы нанесете акварель на тарелку или кафельную плитку, натертую предварительно луком, то теплые тона сиены жженой, сливаясь с кобальтом или ультрамарином, вливаясь друг в друга в каком-либо месте цветной палитры, составят тон, очень близкий к локальному тону заднего плана натюрморта. Также находим теплый тон стола, где будет меньше синего. Внутри,

в центре белой палитры, надо также подобрать по своему чувству светлые тона индейки, кувшина, а также темных перьев тетерева. Для индейки я бы рекомендовал взять кобальт, киноварь и неаполитанскую желтую, для кувшина могут подойти те же краски, только менее интенсивные, возможно с добавлением гуашных белил. Оперение птиц потребует, вероятно, берлинскую лазурь, краплак, может быть, понадобится и изумрудная зеленая или сиена жженая. Не надо при приготовлении цветной палитры аккуратничать. Надо свободно наливать краску кистью, однако употребляя умеренное количество воды. Краски акварели, втекая друг в друга, образуют сочетания, которые в каких-то местах будут близки к натуре. Кроме того, начинающий поймет, что светлое и темное это не белила и черная краска, а результат сложных сочетаний, которые в единстве целого образуют колорит.

Итак, цветная палитра приготовлена, высушена над электрической плиткой, смазана слегка маслом. Вы увидите в каких-то местах участки, очень близкие по цвету к натуре (в данном случае близкие к цветной репродукции). Получив такой камертон, масляными красками начинайте всегда с темного, это позволит вам избежать белесости тона. Припомните, что еще с первых страниц я рекомендовал вам нарисовать и обвести тушью контур. Кроме того, о чем я уже говорил, я советую, чтобы холст перед письмом был смазан маслом (лучше подсолнечным, потому что оно не так быстро сохнет, как льняное) *. По смазанному маслом холсту широкой кистью следует прокрыть предварительным подмалевком то количество холста, которое вы можете освоить в течение двух дней. Если прокрыть подмалевком весь холст, то на третий день краска начнет густеть и станет трудно протирать тряпкой все те места, которые не относятся к фону. Вы скажете — не проще ли прокрыть фон аккуратно по контуру, не заезжая на рисунок? Нет, не проще, потому что, когда вы снимаете краску тряпкой, работая ею, словно резинкой, выбирая те места, где темный локальный тон фона нам не нужен, то получается мягче и цельнее. На практике вы в этом убедитесь. Стирая тряпкой, работая в данном случае по темному, вы стираете неравномерно — где до основания, где не совсем. Подмалевок надо делать не густыми красками, но и не жидкими. Надо избрать такой слой, который бы мог быстро просохнуть, но в то же время достаточно плотно перекрыл бы холст. Прописывая первый подмалевок, рекомендую разбавлять краски не маслом, а смесью, в которую входит треть лака,

* Следует пользоваться только маслом, специально приготовленным для живописи (отбеленным).

треть скипидара и треть льняного масла. Но точного рецепта нельзя дать, так как лак бывает различным по густоте. Здесь практика подскажет. Я лично смесь определяю на ощупь: если липнет — много лака, если жирно мажется — много масла, если жидко — много скипидара. Итак, мы подмалевали холст. Теперь пойдет самая сложная часть работы — вторая прописка. Может возникнуть вопрос, сколько нужно прописок, чтобы довести живопись до полной законченности. На этот вопрос очень трудно ответить. Разные бывают мастера, разные темпераменты, разное понимание законченности, разные подходы к натуре, разные школы. И больше того: иногда удается работа, налаживается, а иногда бьешься, бьешься над каким-либо куском и переписываешь много раз, пока найдешь то, что ощущаешь. Начинающим бывает особенно трудно.

Как только мы ставим вопрос о материальности изображения предметов, так тотчас возникает задача сочетания близлежащих тонов. За что бы вы ни взялись, везде во всех случаях живописной практики вы неизбежно будете встречаться с необходимостью передать сочетания близких между собой тонов, образующих иногда очень тонкие переходы. Возьмем любой предмет, входящий в рассматриваемый нами натюрморт. Вот белый фарфоровый кувшин. Он состоит из соединения двух геометрических форм — цилиндра и шара; как и весь натюрморт, этот кувшин освещен несколько слева. Мы знаем, что самой светлой точкой будет самая близкая к свету выпуклость шара. Самая светлая часть цилиндра — также сторона, близкая к свету, дальше идут полутона, которые переходят постепенно в теневую сторону. Вот и предстоит нам задача выразить это не тушеванием от светлого к темному, а соотношением цветовых мазочков, очень близких друг к другу по силе света и по цвету. Если вы приглядитесь ко всем мазочкам белого кувшина, написанного мастером живописи, то не найдете двух одинаковых по силе света и по цветовой окраске, и так оно и должно быть. Есть у художников такие выражения: «не вписано в холст», «срывается с холста», «проваливается», «дырявит холст». Попытаюсь объяснить. Если в тоне и цвете живописные соотношения взяты верно, то получается гармония, ничто не «лезет», не «кричит». Мы условно оперируем понятием «тон». Одни художники под словом «тон» понимают общую окрашенность холста. Говорят «картина написана в золотистом тоне» или «в голубом тоне». Иногда это слово заменяют музыкальным термином «гамма» — «картина написана в серебристой гамме». Иные художники под тональными соотношениями понимают отношения светлого к темному. Они говорят, что живопись — это есть отношения более светлого к темному плюс окрашенность этого светлого и тем-

ного. Если взять пример той же мозаики, то это будут более светлые и более темные камешки мозаики, скажем, в одном случае фиолетовый, в другом зеленоватый, зеленовато-голубой и т. д. и т. п. Но можно постараться объяснить явление оптически и проследить «светосилу» и «затухание» света на примере солнечного дня от самого яркого накала света до захода солнца и перехода дня в ночь. Особенно показателен этот пример на юге. При самом ярком накале света все цвета приближаются к ослепительно белому, затем переходят постепенно к лимонно-желтому. Цвет меняется в зависимости от силы света — от «разгорания» или «затухания». Лимонно-желтый при затухании переходит в желтый, затем в оранжевый, затем в красный, затем в малиновый и, наконец, потухает в темноте. В природе мы чистые цвета наблюдаем редко, лишь иногда в тонах восхода, заката и т. п. Чаще всего в жизни встречаются сложные комбинации смешанных цветов. Но и они подчиняются тем же законам.

Читатель может меня упрекнуть в частых отступлениях, но я должен сказать, что это уж мой стиль. Мне думается, что непосредственное обучение должно сочетаться с пониманием явлений оптики.

Выше я начал говорить о тех моментах, когда какое-либо место живописи выпадает из гармонии целого. На нашем профессиональном языке говорят «вывалилось» из холста или «провалилось», «продырявило» холст. Что это значит? Если точно взяты цветовые соотношения на холсте, они вплетаются друг в друга гармонично и мягко в своих переходах, составляя как бы единую цветовую ткань, если можно так выразиться, «аквариум среды». Это на нашем профессиональном языке называется «вписано в холст», «лежит на поверхности холста». В случае если какое-либо место взято неверно, грубо, «выпадает из среды», если взято темнее, чем надо,— говорят: «проваливается», «дырявит» холст. Все это доказывает, как важна гармония целого. Но об этом, самом главном: о единстве, цельности — речь пойдет ниже.

К единству, цельности, к гармонии общего все же надо прийти через штудировку частностей. Через анализ можно прийти к синтезу, то есть к вершине искусства. Попробуем пока что разобраться в отдельных предметах.

Возьмем лежащую впереди белого фарфорового кувшина индейку, окруженную с одной стороны фоном стола и справа белым кувшином и перьями тетерева *(рис. 68)*. Подготовим цветную палитру таким образом, как об этом было рассказано выше.

Составим на палитре густой тон А, помеченный штрихами. Густота глубокого тона тени, падающей на стол от лежащей на нем

птицы, явится тем камертоном, который не позволит впасть в белесость, и вы будете вынуждены во всей дальнейшей работе переходы от тени на столе к собственной тени птицы брать цветно, смешивая яркие краски.

Копируя постепенно мазок за мазком, вы в процессе самой работы постигнете принципы живописной формы. Вы сможете все время наблюдать, как теплые тона поддерживаются холодноватыми и, наоборот, как холодные поддерживаются теплыми, научитесь видеть сложные, едва заметные переходы и при этом замечательно то, что ни один мазок не будет походить на другой. Может быть, вам покажется, что тон как будто везде одинаков, а на самом деле это складывается «ткань живописи», переливающаяся в своем непрерывном, часто едва заметном, разнообразии. Скажем, скопление мазочков более холодных в участке, помеченном буквой Б, будет контрастировать со скоплением мазочков более теплых на участке, помеченном буквой В. Далее, скопление мазочков холодных и теплых, более густых в участке Г, будет отличаться от соседних участков Б и В и т. д.

Схематичный рисунок фрагмента натюрморта И. И. Машкова «Снедь московская: мясо, дичь» (левая часть)

Рис. 68

Теперь я расскажу о важнейшем моменте процесса выполнения живописи, который постарайтесь понять. Его не так-то легко объяснить. Диалектика учит тому, что ничто не существует отдельно, все находится во взаимосвязи, все течет и изменяется. О том, что, находясь во взаимосвязи цвета спектра меняются в зависимости от силы света, мы уже говорили, но еще мало внимания уделяли тому, что является важнейшим и труднейшим для художника,— умению «цельно видеть» и передавать на холсте в живописной правде единство, гармонию целого.

Всматриваясь в какую-либо деталь, вы получите одно впечатление, но если вы «распустите» глаза — появится несколько иное. «Распустить» глаза — значит увидеть все сразу, но как бы не в фокусе. Вы не увидите деталей, но ощутите их взаимосвязь, соотношение

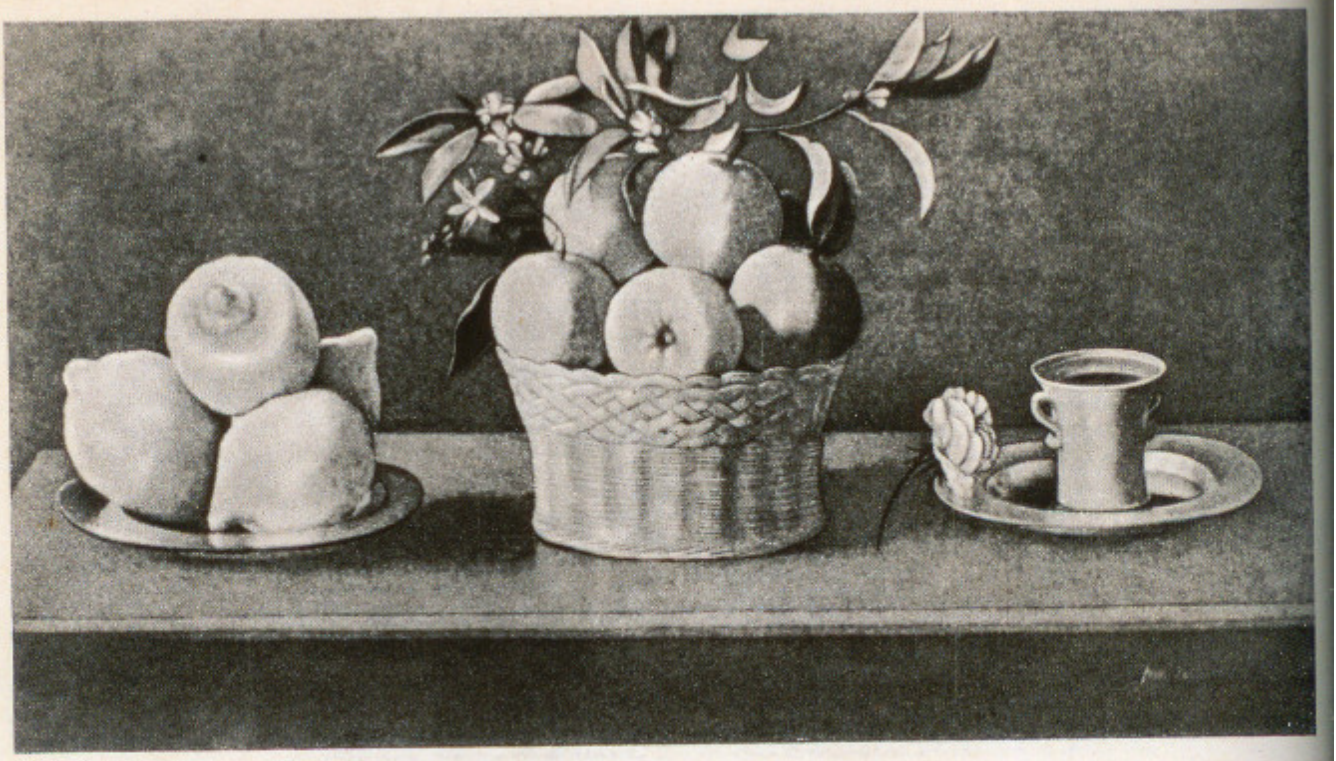


Рис. 69 *Ф. Сурбаран. Натюрморт с лимонами и апельсинами. 1633. Масло*

форм. Возьмем тот же пример с индейкой. Если вы сразу обнимете глазом все три формы Б, В, Г, то увидите, что форма В холоднее и светлее в целом. Это стало особенно очевидно потому, что вы одновременно сопоставили все три формы. Развить в себе способность видеть общее очень важно для проверки написанного по деталям. Возьмем тот же пример этих трех форм Б, В, Г. Каждая форма состоит как бы из чередующихся мазочков теплых и холодных тонов, очень тонко переходящих один в другой.

Это явление особенно ясно видно именно на примере индейки, имеющей «пупыристую» фактуру, состоящую как бы из множества маленьких шариков, освещенных с одной стороны холодным светом неба, с другой стороны — теплыми рефлексами, идущими от горячих тонов натюрморта. Наш глаз по мере накопления опыта будет видеть эти переходы. Но в процессе выполнения возможна пестрота не собранных в одно целое, тонко различающихся между собой «камешков мозаики». Поэтому для проверки единства необходима постоянная тренировка умения видеть целое. Причем надо уметь одновременно видеть и натуру и этюд. Наши глаза способны сразу охватить довольно большое пространство, но при этом предметы, не попадая в фокус, теряют несколько четкость, зато приобретают живописную связь между собой и средой, что и является выражением художественной правды реалистической живописи.

В. Кальф. Кубок из перламутровой раковины и фрукты. Масло *Рис. 70*

К. А. Коровин. Розы и фиалки. 1912. Масло *Рис. 71*

Рис. 72

П. П. Кончаловский. Зеленая рюмка, 1933. Масло

Ф. Снейдерс. Натюрморт с лебедем. Масло *Рис. 73*

Мы рассказали о выполнении натюрморта по частям. Допустим, вы все это выполнили, придерживаясь предыдущих указаний. Но все это вначале будет пестро, будет «прыгать» с холста и «дырявить холст». Где-то будет перетемнено, где-то пересветлено, где-то очень мутно и серо, где-то будет резать глаз «тюбиковая краска». Весь этот «живописный винегрет» надо будет привести в единство. Опытный живописец, благодаря глазу, натренированному на восприятие общего, где-то вызовет цвет, где-то погасит его, и в конце концов приведет все к единству. Но как быть начинающему? Есть ли такой метод, чтобы постепенно шаг за шагом идти к высотам живописи? Можем ли мы рекомендовать такой метод? Да, есть такой метод и мы его рекомендуем на основе собственного опыта. Мы уже говорили о том, что в природе все разнообразно, все связано и все зависит одно от другого. Посмотрим на натюрморт и на то, что мы написали, и давайте займемся следующей проверкой. Начнем с темных мест, близких по густоте звучания цвета.

Всмотритесь в фон заднего плана, теневую часть темных перьев дичи и темную часть печенки и вы почувствуете различие цветового звучания. Если вы точно взяли различие этих темных, то вы уже заложили верный фундамент камертона «темного» в натюрморте. Следующей задачей будет нахождение теневых частей менее темных мест, например, почки, теневых частей оперений глухаря, теневой части мяса, теневой части глиняного сосуда. Смысл проверки заключается в том, что все тени надо сравнивать с тенями, все полутона с полутонами и все света со светами. Причем надо для сравнения выбирать очень близко похожие тона. Надо тренировать свой глаз, отыскивая тонкие различия близких отношений по силе напряженности света и по цветовой окрашенности. Например, жир свинины по цвету отличается от крыла фазана. Разберемся, благодаря чему, благодаря какому скоплению полутонов и светов создается впечатление материала, с одной стороны, жира, с другой — светло-серого крыла птицы. Конечно, эти предметы различаются друг от друга и по форме, но прежде всего это различие соединенных воедино «камешков мозаики» самой живописи, когда светлые части крыла птицы отличаются от светлых мест свинины, полутона отличаются от полутонов и тени от теней. Если мы возьмем для сравнения светлый жир почки, светлую пленку телятины, светлый жир куска говядины, которые очень близки друг к другу,— задача усложняется чрезвычайно. Если представить себе, что вам предстоит задача набрать эту разницу различными «камешками мозаики», то, несмотря на их почти одинаковость, например, по силе и по цветовому оттенку жира говядины и пленки телятины, вам все равно приходилось бы набирать различными «камешками мозаики» разницу света, тени и полутонов.

Методисты могут меня упрекнуть: «Как можно предлагать начинающему разбираться в таких тонкостях, которые под силу опытному мастеру?»

На это я могу ответить следующее. Я обо всем вышеизложенном рассказал только для того, чтобы приобщить начинающего к пониманию того, что составляет существо живописи. Я имел все время в виду одно и только одно: чтобы начинающий проникся пониманием того, что все в природе разнообразно и соподчинено одно другому, что все зависит друг от друга и не существует отдельно; художнику даны особые глаза, чтобы из недр природы «вытаскивать» эти различия на холст и это различие подчинять единству гармонии. Художник должен «знать, что́ делать». А это уже много. Сделает ли? Это другой вопрос. Между знанием и воплощением своего знания, своего ви́дения, своего ощущения от зримого мира лежит путь долгих лет труда и опыта. Реалистическое искусство живописи исходит из того

И. Т. Хруцкий. Цветы и плоды. 1839. Масло *Рис. 74*

положения, что природа совершенна. Она единственный источник художественного произведения. Значит ли это, что природу надо только добросовестно скопировать и получится второе совершенство. Нет, не значит. Надо понять, в чем заключается совершенство природы, когда она переводится на холст языком живописи, через искусство. Существуют ли законы, благодаря знанию и пониманию которых на холсте появится «второе рождение природы» через язык живописи? Существуют, и о них-то по мере наших возможностей и стараемся рассказать. Можно ли научить живописи при наличии у учащегося таланта? Конечно можно, потому что существует метод, который поможет начинающему идти по пути искусства живописи. Так же положительно можно сказать и в отношении рисунка. Но что касается искусства композиции, то здесь обстоит дело сложнее. Нет

сомнения, что законы композиции существуют. Не может быть, чтобы в природе и в искусстве было что-то, что не подчинялось бы определенным законам. Но эти законы далеко еще не разработаны. Моя точка зрения на изучение законов композиции заключается в том, чтобы на классических примерах искусства, анализируя «логику мышления» художника, стараться понимать общие закономерности композиции.

Я проанализировал натюрморт французского мастера живописи Шардена и натюрморт советского художника Машкова. Но для работы начинающих художников этого недостаточно. Надо вместе с опытным руководителем разобрать несколько натюрмортов русских, советских и зарубежных художников. Следует начать с простых и постепенно переходить к более сложным. Для примера можно взять натюрморты Сурбарана, Кальфа, Снейдерса, К. А. Коровина, П. П. Кончаловского (см. *рис. 69, 70, 71, 72, 73, 74*) и многие другие.

Это принесет большую пользу начинающим художникам в их практической работе.

Многое я недосказал. Возможно, что кое-что не сумел ясно выразить. Но то, о чем я говорил,— это результат многолетнего опыта. Желаю успеха всем, кто захочет на практике проверить сказанное. Помните только, что успех придет при упорном сознательном труде.

СКУЛЬПТУРА

ЛЕПКА: НАТЮРМОРТ, ОРНАМЕНТ

В первом выпуске были даны упражнения, которые знакомили с процессом лепки и последовательностью в работе. Проработка и усвоение их дают возможность перейти к более сложным заданиям. В этих заданиях ставится цель дать достаточную подготовку для перехода к следующим, наиболее сложным разделам скульптуры — лепке головы и фигуры человека, к скульптурной композиции. Настоящий выпуск включает лепку предметов с натуры (объемные и рельефные натюрморты), а также растительного орнамента с гипсовых моделей и растений с натуры.

Здесь учащиеся получат первые сведения о рельефе, об особенностях его объемной формы и размещения в пространстве, в конце дается описание черновой формовки рельефа.

Рекомендуемые ниже задания являются не только методическими упражнениями, выполнение которых необходимо для тренировки и приобретения профессиональных навыков. Решение

поставленных здесь задач может иметь и самостоятельное значение в практике художника.

Лепные орнаментальные украшения в виде геометрических фигур, предметов быта, фруктов, плодов и т. д. мы найдем на многих памятниках старины и современных нам сооружениях.

Каменные рельефы из плодов, листьев и других декоративных элементов применялись еще древнерусскими мастерами. В оконных наличниках, порталах, резных колоннах, фризах декоративные формы органически сочетаются с архитектурой. Ваятели проявляли богатейшую фантазию в выборе мотивов и в выражении определенного содержания, связанного с характером и назначением архитектурных сооружений. Сочностью, богатством форм отличаются оконные наличники XVII века. Примером может служить резной каменный наличник церкви Рождества богородицы в г. Горьком конца XVII — начала XVIII века *(рис. 75)*. И позднее, в сооружениях, созданных великими русскими и зарубежными мастерами, скульптурное убранство является неотъемлемым элементом архитектуры.

Рельеф Н. Пино украшает апартаменты Летнего дворца в Ленинграде *(рис. 76)*. Это своеобразный тематический натюрморт, состоящий из музыкальных инструментов. Пластичность, выразительность лепки отличают декоративную композицию, являющуюся деталью убранства спальни в Павловском дворце (архитекторы Ч. Камерон и В. Бренна — *рис. 77*). При взгляде на этот натюрморт возникает ощущение богатства и силы жизни, с такой убедительностью переданы формы листьев, ягод, плодов.

Советские мастера используют традиции русского классического декоративного натюрморта, сообразуясь, естественно, с новым характером архитектуры. Примером служит архитектурная деталь на одном из корпусов по улице Горького в Москве (*рис. 78*).

В станковых, монументальных и монументально-декоративных композициях, в мемориальных памятниках (надгробиях) часто встречаются драпировки, вазы, фрукты, цветы и другие предметы, помогающие скульптору ярче и убедительнее раскрыть содержание своего произведения, обогатить его форму. Вспомните надгробие М. П. Собакиной Мартоса, которое мы воспроизводили в первом выпуске нашего издания (см. вып. I, *рис. 70*).

Таким образом, натюрморт входит как деталь, составная часть в скульптурную композицию. С другой стороны, скульптурный натюрморт может иметь и самостоятельное значение, как, например, широко известные настольные украшения китайских народных мастеров (резьба по камню), представляющие собой искусно выполненные натюрморты из фруктов, овощей, цветов и т. д.

Резьба по камню. Наличник окна церкви Рождества богородицы в г. Горьком. Конец XVII — начало XVIII в. *Рис. 75*

Рис. 77

Ч. Камерон, В. Бренна. Деталь убранства спальни в Павловском дворце. 1780-е годы

Рис. 76

Н. Пино. Панно из Летнего дворца Петра I в Ленинграде. Дерево

«Яблоки». Фрагмент декоративного убранства на новых корпусах по ул. Горького в Москве. 1940. Бетон *Рис. 78*

ЛЕПКА ПРЕДМЕТОВ С НАТУРЫ

УПРАЖНЕНИЕ ПЕРВОЕ

В качестве первого упражнения полезно вылепить с натуры несколько отдельных, разнообразных по форме фруктов или овощей: яблоко, грушу, перец, айву, свеклу и др. в размере значительно больше натуры (в 2—3 раза).

Работа в размере больше натуры дает возможность яснее, чем в размере натуральном, понять особенности формы, характерные для данной модели, более внимательно разобраться в деталях этой формы и пролепить их.

Такой размер позволяет лучше понять, что форму круглого предмета следует рассматривать как сочетание переходящих друг в друга плоскостей, что эту форму нужно лепить, а не скатывать, то есть не воспроизводить механически.

Прежде чем приступить к заданию, продумайте, что вы выберете в качестве натуры.

Допустим это будет груша. Рассмотрев несколько груш, отберите из них одну— наиболее характерную, ясную по форме. Определите пропорции груши, общую форму и ее особенности. Затем надо определить масштаб работы, решить, во сколько раз этюд будет больше натуры. После этого приступайте к лепке.

Так же, как и в предыдущих заданиях, на доске делается плинт. На него накладывается глина, которой придается общая форма предмета, взятого в качестве натуры. Если это груша, то ее общая форма будет конусообразной. Глины нужно брать несколько меньше необходимого объема с тем, чтобы в процессе работы, постепенно накладывая, наращивая ее, добиться окончательного объема и формы изображаемого предмета.

Определив пропорции (в данном случае отношение высоты к толщине), наметьте в общих чертах особенности формы предмета. Так, общую форму груши можно представить состоящей из двух частей: нижней (большей) — шаровидной и верхней (меньшей) — конусообразной. После этого находите основные, крупные плоскости, характеризующие форму, а затем и второстепенные, более мелкие, уточняющие, детализирующие ее. Помните, что округлая форма должна быть в начале понята как сочетание ряда различных приближенных к ней плоскостей. В дальнейшем, в процессе лепки, постепенно накладывая глину на плоскости, как бы наполняя их, нужно добиваться полноты объема, плавности переходов и ясной характеристики формы.

Для того чтобы убедиться, что этюд выполнен в задуманном масштабе, в конце работы проверьте его масштаб и пропорции кронциркулем.

В процессе лепки пользоваться измерительными инструментами не следует.

Натуру и этюд постоянно поворачивайте, чтобы видеть их и лепить со всех сторон.

Полезно проделать 3—4 таких упражнения по 6—8 часов каждое.

ПЕРВЫЕ СВЕДЕНИЯ О РЕЛЬЕФЕ

После выполнения ряда заданий, связанных с изображением объемных предметов, которые нужно было рассматривать и лепить со всех сторон как круглую скульптуру, установленную на горизонтальной плоскости, перейдем к упражнениям по лепке предметов и натюрмортов на вертикальной плоскости в виде рельефа, то есть скульптурного изображения, связанного с фоном и рассчитанного, в отличие от круглой скульптуры, на восприятие с одной стороны.

Рельеф в большинстве случаев связан с архитектурой, с плоскостью стены. Рельефное изображение как бы проецируется на плоскости, подобно живописи или рисунку. В то же время при уплощении формы для него характерно сохранение зрительного впечатления объемности изображения.

Обычно рельеф разделяют на два основных вида: низкий рельеф — барельеф (от французского bas — низкий) и высокий рельеф — горельеф (от французского haut — высокий). Высотой рельефа называют расстояние между фоном и наиболее выпуклыми частями изображения. Она находится в прямой зависимости от места рельефа в архитектуре и от условий восприятия его зрителем. Так, горельеф делается в тех случаях, когда изображение должно восприниматься с больших расстояний, поэтому он, как правило, мало уплощен, а иногда в горельефе изображения делаются круглыми и как бы приставленными к фону.

В отличие от горельефа барельефные изображения рассчитаны на восприятие с близких расстояний, они сильно уплощаются, что требует от скульптора большой практики, серьезных познаний в рисунке и умения четко и детально завершить форму. Барельеф применяется в архитектуре, прикладном искусстве и особенно в медальерном деле.

В упражнениях, связанных с лепкой рельефных изображений, ставится цель не только дать первоначальные навыки лепки рельефа, но главным образом помочь выработать и развить умение «на глаз» определять расположение форм в пространстве, которое необходимо скульптору не только в работе над рельефом, но и во всей его творческой практике.

ЛЕПКА РАСТИТЕЛЬНОГО ОРНАМЕНТА С ГИПСОВЫХ МОДЕЛЕЙ

УПРАЖНЕНИЕ ВТОРОЕ

(Рис. 79, 80, 81)

Первым заданием этого раздела будет копирование элементов простейшего растительного орнамента с гипсовых моделей. Эти упражнения являются подготовкой к лепке растений (листьев, веток, цветов) и одновременно дают первоначальные сведения о рельефном изображении на плоскости.

Приступая к работе, приготовьте специальную доску в размер гипсового оригинала и обейте ее рамкой, которая должна предохранять глину от высыхания и удерживать ее на доске. После этого доску смочите водой (чтобы глина лучше держалась на ее поверхности), наложите глину, утрамбуйте ее и выровняйте поверхность по рамке.

Доска с глиной устанавливается в вертикальном положении, а гипсовый образец ставится сзади доски несколько левее ее на расстоянии 0,5—1 *м*. И гипсовый образец и работа должны

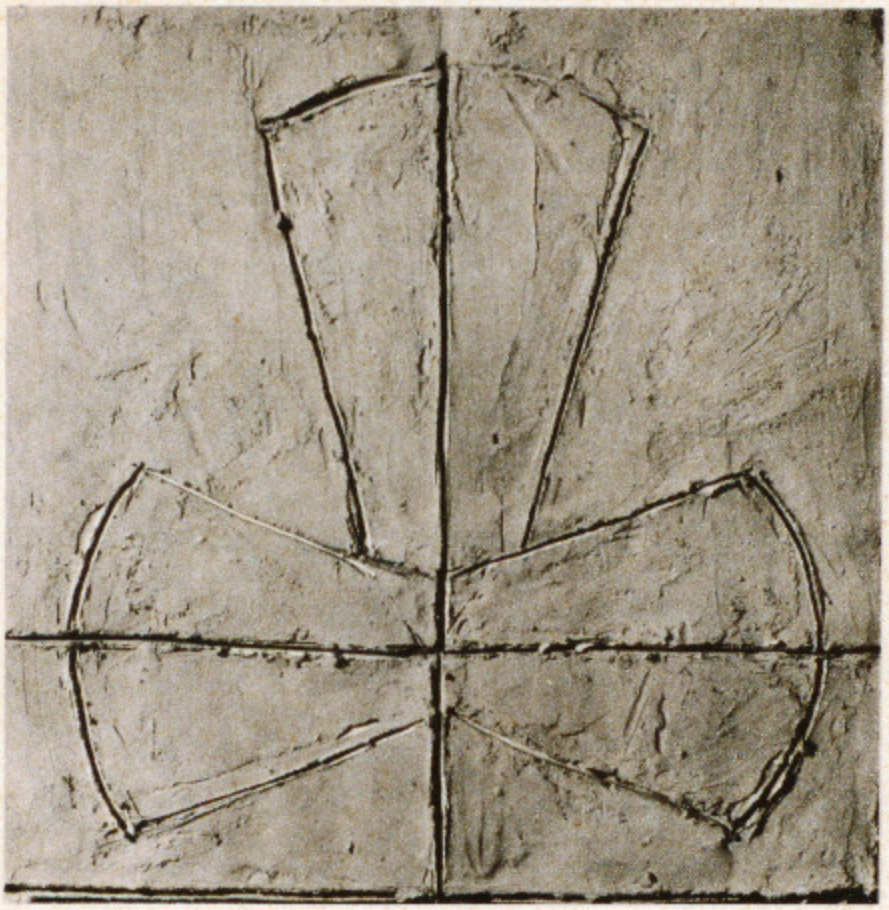


Рис. 79 *Орнамент «Трилистник». Рисунок по глине*

находиться на такой высоте, чтобы взгляд работающего падал на середину доски. Лепить нужно стоя, что дает возможность чаще отходить и проверять сделанное с расстояния.

На поверхность глины острым концом стеки легко наносится рисунок орнамента в его общих чертах, без деталей (*рис. 79*). Располагать его на глиняном фоне следует в соответствии с композицией оригинала на гипсовой плите. Рисунок можно проверить циркулем.

Прежде чем приступить к прокладке глины, необходимо внимательно рассмотреть гипсовый оригинал и разобраться в его рельефе, определить, какие части изображения тоньше, то есть находятся ближе к плоскости, и какие толще, то есть выступают больше и отходят

Орнамент «Трилистник». Прокладка в глине

Рис. 80

дальше от нее. Затем небольшими кусками глины прокладывается весь рельеф в одной плоскости на уровне тонкой части изображения, после чего, постепенно наращивая глину, прокладываются промежуточные и самые толстые его части в соответствии с гипсовым оригиналом. Толщину рельефа нужно проверять с боков по его профилю.

В процессе работы постоянно уточняйте рельеф и следите за тем, чтобы не нарушить рисунок.

Это задание нужно выполнить в размере оригинала, для того чтобы вначале, не усложняя слишком задачу изменением масштаба, ознакомиться на готовом гипсовом образце с построением изображения на плоскости. Полезно сделать 2—3 таких этюда по 10—12 часов каждый.

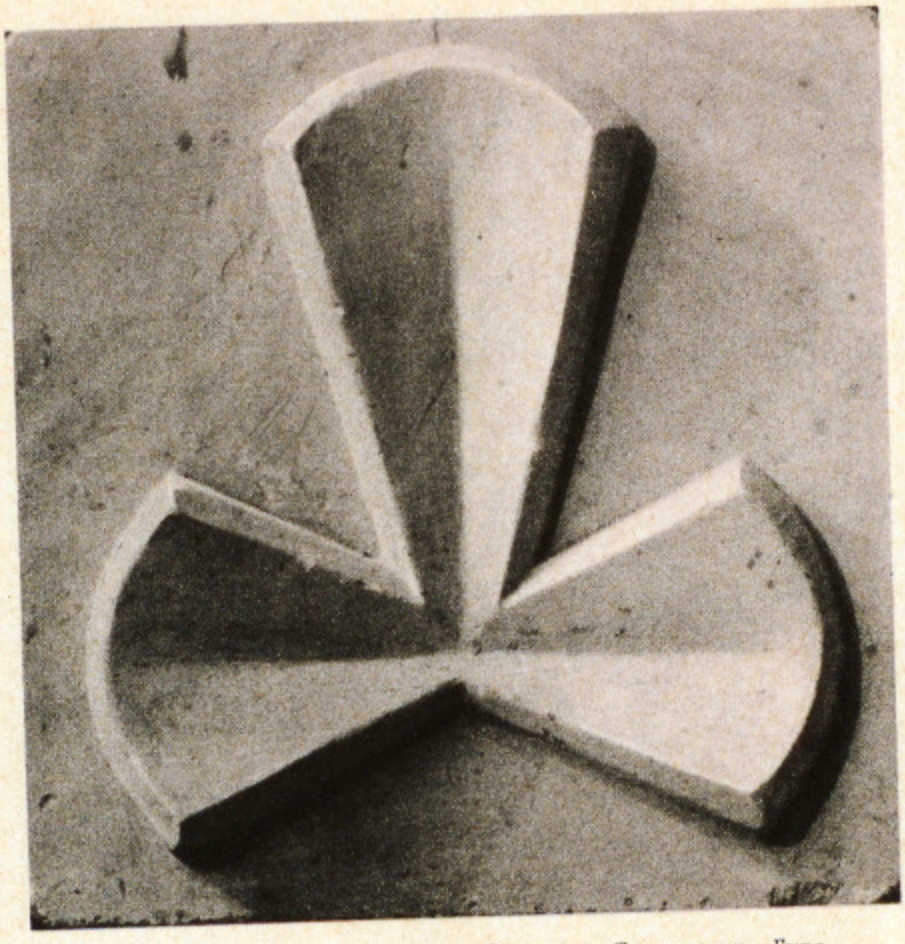


Рис 81 *Орнамент «Трилистник». Гипс*

ЛЕПКА РАСТЕНИЙ С НАТУРЫ

УПРАЖНЕНИЕ ТРЕТЬЕ

(Рис. 82)

Ознакомившись с лепкой элементов орнамента, можно перейти к более сложной и очень интересной работе — лепке растений с натуры.

Вначале нужно взять в качестве модели отдельные крупные листья несложного рисунка: лист фикуса, тополя, лопуха и т. д., а потом и более сложные: лист клена, дуба, винограда, платана и др. Процесс работы тот же, что и при лепке с гипсовых образцов. Знания, полученные в работе над гипсовой моделью, помогут правильно подойти к лепке рельефного изображения растений с натуры.

Лист укрепляется булавками на оклеенной бумагой доске в тех местах, где он к ней прилегает. Его можно укрепить как лицевой, так и тыльной стороной.

В этой работе прежде всего обращается внимание на то, что стебель и средняя жилка являются как бы осью симметрии листа и делят его на две подобные части.

Внимательно отнеситесь к особенностям строения и формы листа, взятого для лепки; заметьте, какая форма лежит в его основе — овал, многоугольник и т. д.

При прокладке первого слоя глины по рисунку его относительную толщину надо брать несколько больше, чем естественная толщина листа, чтобы изображение не сливалось с фоном. Важно обратить внимание на то, что лист не весь прилегает к плоскости, что отдельные его части, плавно и красиво изгибаясь, поднимаются над плоскостью и опять прикасаются к ней. Однако в работе глина из-под листа в тех местах, где он должен отходить от фона, не вынимается; пустоты между фоном и листом оставляются заполненными глиной, которая только немного подрезается под лист с краев. Также и стебель не следует отрывать от плоскости. Листья полезно лепить в размере, большем их натуральной величины (в 2—3 раза), что позволит лучше понять и передать форму — рельеф листа. Большой размер даст возможность также повнимательнее разобраться в деталях.

Лист тополя. Пример модели *Рис. 82*

Прорабатывая детали, стремитесь выделять наиболее существенные из них, имеющие ощутимый рельеф, помогающие определить особенности формы листа. Нельзя рисовать или процарапывать по глине детали — их надо лепить. Не следует увлекаться также проработкой мелких прожилок, случайных пятен и т. д.

Можно выполнить 4—5 подобных заданий различной сложности по 6—8 часов каждое.

УПРАЖНЕНИЕ ЧЕТВЕРТОЕ

(Рис. 83)

После того как вы познакомились с лепкой несложного растительного орнамента и отдельных разнообразных по форме листьев, можно, усложняя задачу, сделать несколько этюдов веток. Для этого задания выбирайте ветки различных пород деревьев и кустарников. Рекомендуем брать их не только с листьями, но и с цветами и плодами — ветку дуба с желудями или яблони с плодами, виноградную лозу с гроздью или ветку хмеля. Для начала лучше брать ветки с небольшим количеством листьев или плодов.

Процесс работы тот же, что и в заданиях по лепке орнамента и листьев. Обращайте внимание на особенности строения ветвей и формы листьев растений различных пород.

Располагать ветку на доске нужно в ее естественном положении, характерном для данной породы дерева. Не стоит сильно отрывать листья от доски или ставить их ребром, чтобы не нарушать связи изображения с плоскостью.

В случае сильного изменения формы листьев при высыхании можно, не меняя всей композиции, воспользоваться свежими листьями, сохранив в работе их первоначальное расположение, рисунок и рельеф.

Если в постановку включены, кроме листьев, плоды или цветы, их не следует уплощать, а надо лепить на фоне в полный объем, в соответствии с натурой. Задания, связанные с уплощением изображений в рельефе, будут даны ниже.

Лепка веток производится в размере, несколько большем или меньшем натуры (полторы, три четверти натуры и т. д.), в зависимости от размера листьев и плодов.

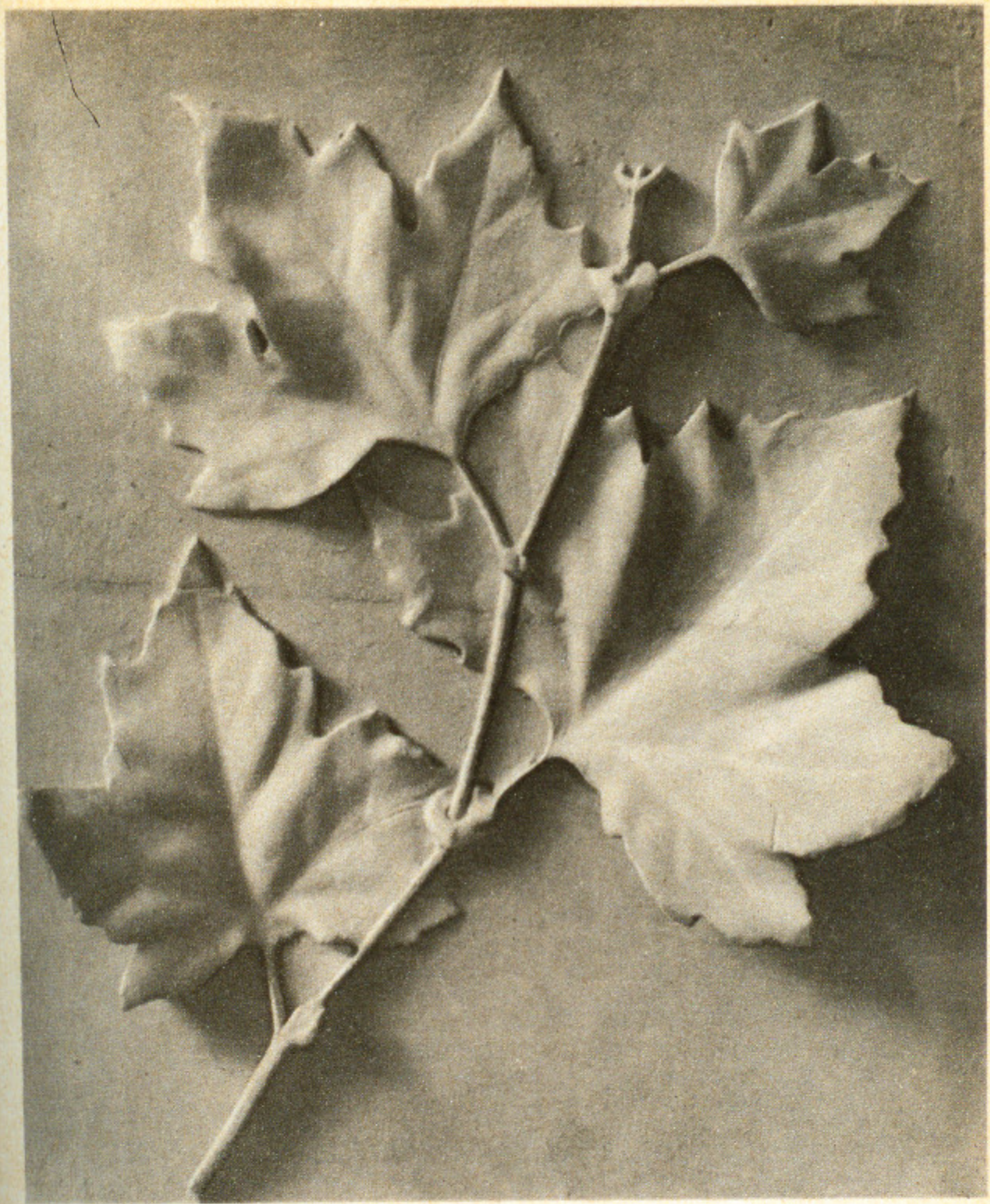
Рекомендуется выполнить 3—4 задания по 10—12 часов каждое.

ЛЕПКА СЛОЖНОГО РАСТИТЕЛЬНОГО ОРНАМЕНТА С ГИПСОВЫХ ОБРАЗЦОВ

УПРАЖНЕНИЕ ПЯТОЕ

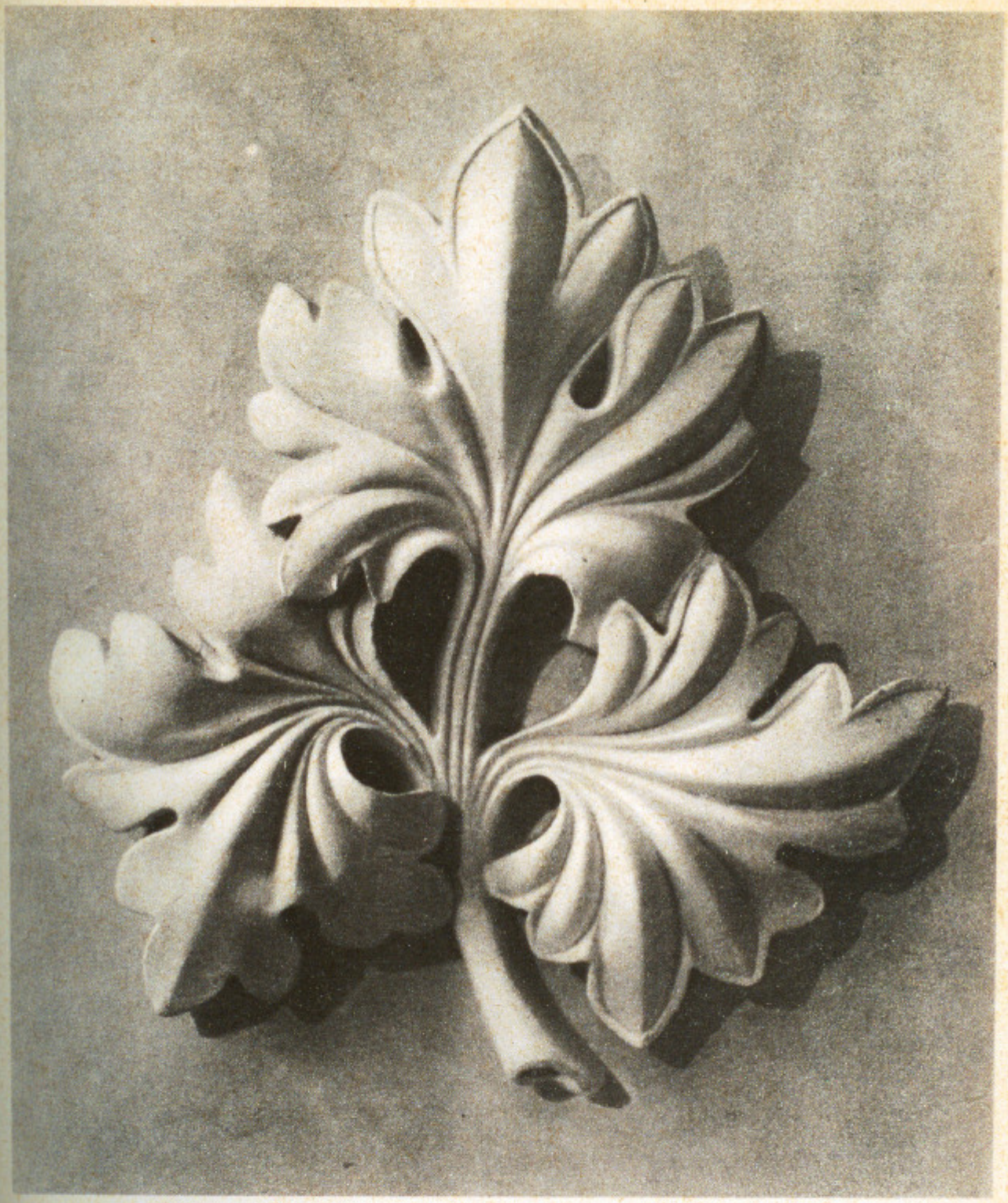
(Рис. 84, 85)

Процесс лепки в этом задании тот же, что и в работе над простейшим растительным орнаментом. Работа выполняется в натуральную величину. Особенностью растительного орнамента является то, что в нем живые формы растений претворяются в красивое декоративное украшение, связанное с определенным местом в архитектуре. Поэтому лепка простейших орнаментов с гипсов, равно как и лепка



Ветка платана. Гипс *Рис 83*

Рис. 84 Орнамент. Гипс



Орнамент. Гипс *Рис. 85*

листьев и веток с натуры, должна помочь более сознательному подходу к работе со сложными растительными орнаментами.

Прежде чем приступить к лепке сложного растительного орнамента с гипсового образца, надо внимательно рассмотреть оригинал: понять его строение, разобраться в изменениях его рельефа и формы. Постарайтесь определить, какое растение могло послужить основой для создания этого орнамента. После этого на глиняный фон легко наносится рисунок общей формы оригинала. По рисунку прокладывается глина в соответствии с рельефом орнамента. В процессе прокладки необходимо уточнять рисунок, пропорции и рельеф. Прокладка завершается определением формы крупных частей, затем можно перейти к уточнению деталей, помня, что при этом нельзя забывать о целом.

В этом упражнении добивайтесь точного соответствия размеру оригинала — и в рисунке, и в рельефе, тщательно прорабатывайте мелкие формы. Иными словами, старайтесь скопировать взятый для лепки оригинал, чтобы еще раз на гипсовом образце, более сложном, чем предыдущие модели, закрепить навыки, полученные в ранее проработанных заданиях.

Выполните 2—3 таких задания по 16—18 часов каждое.

В случае отсутствия гипсовых моделей орнаментов можно использовать для этой работы фрагменты лепных украшений зданий, народной резьбы по дереву (наличники, шкатулки, блюда и др.), элементы орнаментики на керамических изделиях, художественное литье и т. д.

Рекомендуется провести ряд интересных экскурсий по своему городу или району с целью изучения памятников старины — архитектуры, скульптуры, прикладного искусства. В результате этих экскурсий полезно составить альбомы рисунков и фотографий архитектурных сооружений и их деталей, орнаментов, росписей и др. Эти материалы можно использовать как в учебных целях, так и в будущей творческой работе.

ЛЕПКА НАТЮРМОРТА В РЕЛЬЕФЕ

В этом разделе будет предложен ряд упражнений, знакомящих с первоначальными понятиями об изображении объемных предметов в рельефе. Они являются дальнейшим развитием и усложнением задач, стоявших в работе по лепке гипсовых орнаментов и растений с натуры.

Листья и ветки, будучи прикрепленными к доске, механически связывались с плоскостью и в силу этого сами постановки уже как

бы представляли собой рельеф. Упражнения надо было выполнять, точно передавая отношения, имеющиеся в натуре.

В предстоящих заданиях объемные предметы, расположенные в реальном пространстве, нужно будет изображать в условно взятом, суженном пространстве, ограниченном заданной высотой рельефа.

УПРАЖНЕНИЕ ШЕСТОЕ

(Рис. 86)

Первым упражнением этого раздела будет лепка группы геометрических тел в рельефе. Оно выполняется в размере больше или меньше натуры.

Сначала выбираются предметы для лепки. Возьмем, например, куб и цилиндр. Затем на крышку станка параллельно ее переднему краю вертикально прикрепляется кусок фанеры или картона, который будет служить фоном для постановки. Перед ним компактно размещаются выбранные предметы, но таким образом, чтобы они не очень загораживали друг друга, так как характер постановки предметов должен помочь связать их с плоскостью фона в этюде.

Фон нужен для того, чтобы по отношению к нему определить расположение предметов в пространстве, а затем в зависимости от взятой высоты рельефа передать эти отношения в заданном пространстве этюда.

Сделав постановку, определите место, с которого вы будете смотреть на нее, так как в рельефе предметы изображаются с одной стороны. Направление взгляда работающего должно быть перпендикулярно плоскости фона как в постановке, так и в этюде.

К приготовленной для рельефа доске снизу прибивается полочка. На нее накладывается глина — плинт для будущего рельефного изображения. Передняя вертикальная плоскость плинта должна находиться от фона на расстоянии, равном задуманной высоте рельефа. В этом задании высоту рельефа следует брать примерно в половину объема изображаемых предметов, что позволяет легче понять уплощение предметов и, вместе с тем, передать ощущение их объемности. В рельефе впечатление расположения предметов в пространстве передается не рисунком или перспективным сокращением, а уменьшением и увеличением выпуклости изображаемых предметов (предметы, более удаленные, изображаются площе). В этюде нужно стремиться показать, что изображаемые предметы стоят перед фоном, но не отрываются от фона и не «входят» в него; они не должны казаться разрезанными пополам и приставленными к плоскости. На глиняной поверхности фона намечается рисунок общих очертаний изображаемых предметов. Он делается без учета перспективных

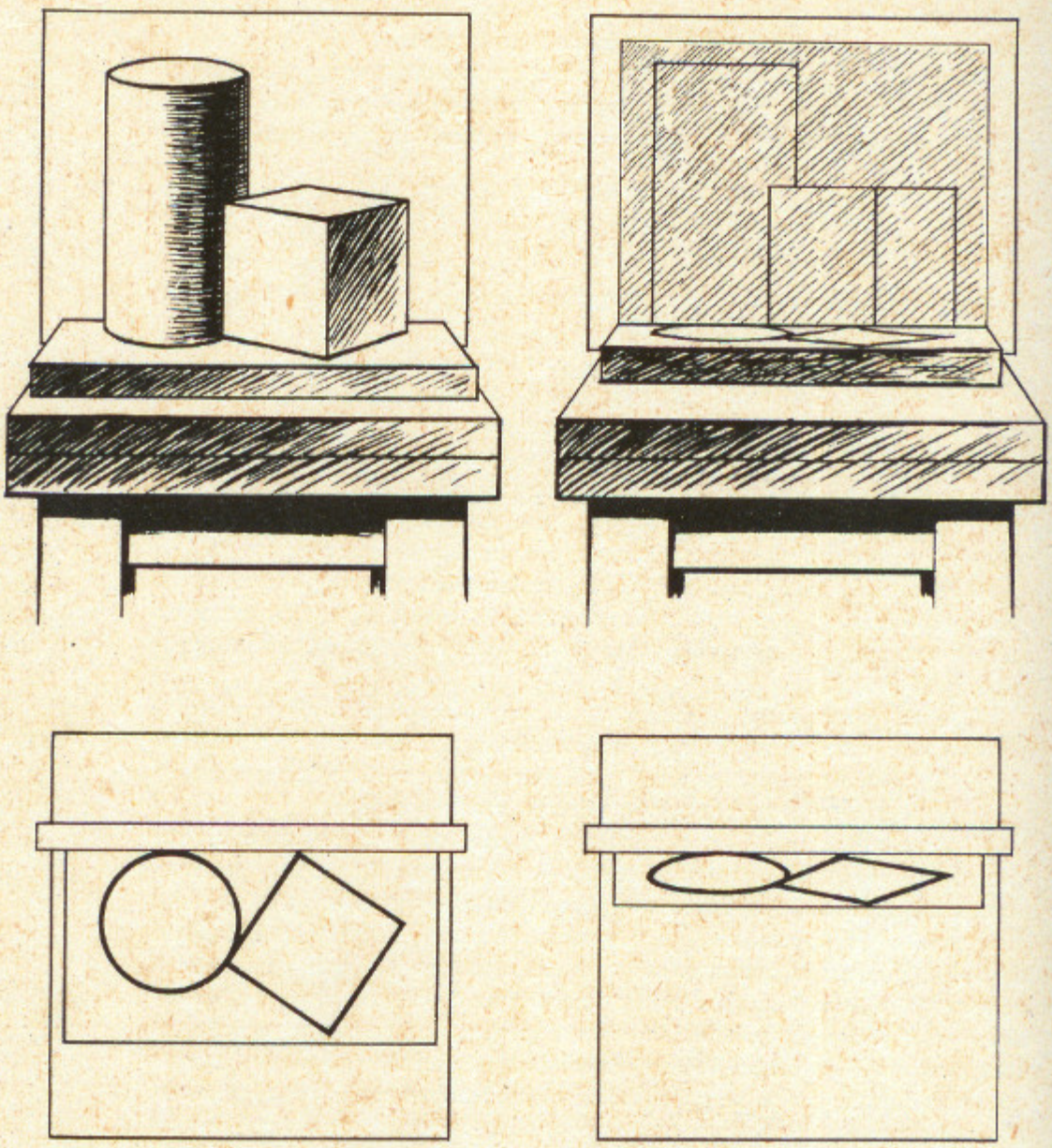


Рис. 86 *Лепка группы геометрических тел в рельефе*

сокращений — определяются только контуры предметов, видимые спереди (с фаса). На верхнюю плоскость плинта наносится рисунок контуров, видимых сверху (в плане) с учетом рельефного сокращения объемов.

Затем по рисунку на фоне накладывается тонкий слой глины, который постепенно наращивается до соответствия с рисунком на плинте. В процессе работы, внимательно рассматривая постановку, уточняйте пропорции, форму и очертания предметов. Расположение их в пространстве по отношению к фону можно проверять сверху и с боков.

Из предшествующих упражнений вам известно, что не следует выбирать глину в тех местах, где изображение значительно отходит от фона. Ее надо лишь немного подрезать с краев, внутрь по направлению к фону.

Полезно выполнить 2—3 упражнения с различными геометрическими телами, по 10—12 часов каждое.

УПРАЖНЕНИЕ СЕДЬМОЕ

(Рис. 87, 88)

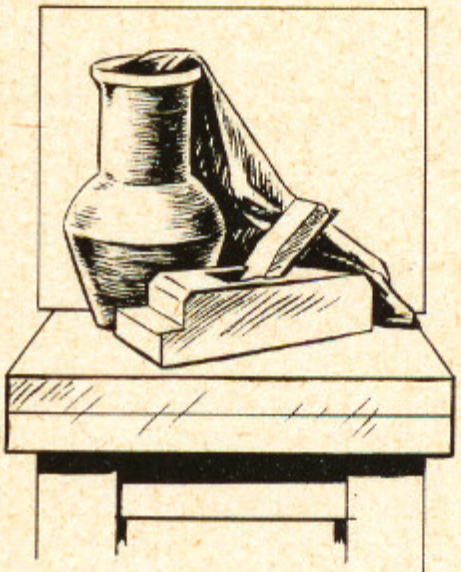
После упражнений по лепке геометрических тел можно перейти к натюрморту в рельефе. Это задание надо также начинать с подбора предметов и их постановки, то есть с расположения.

Вначале натюрморт лучше составлять из небольшого числа предметов (2—3), разнообразных по форме и размерам, без большого количества деталей. Например, крынка, рубанок, драпировка (*рис. 87*) или тыква, яблоко и свекла с листьями (*рис. 88*).

Лепить натюрморт следует больше или меньше натуры. Работа над этим упражнением ведется так же, как и над группой геометрических тел. Внимательно рассмотрев натюрморт и уяснив взаиморасположение составляющих его предметов, надо решить, какова будет высота рельефа в этюде. Ее лучше брать в половину объема изображаемых предметов или немного меньше. В соответствии с этим делается плинт.

Затем на глиняный фон наносится рисунок в общих чертах: устанавливаются размер натюрморта по вертикали и горизонтали, отношения между размерами отдельных предметов и определяется общий контур каждого предмета (без деталей).

После этого на верхней плоскости плинта отмечается расположение предметов, а на фоне по рисунку прокладывается



Пример постановки натюрморта *Рис. 87*

Рис. 88 *Пример постановки натюрморта*

первый слой глины. Так, постепенно накладывая, наращивая глину, вы проложите основные формы рельефа. При этом обращайте особое внимание на расположение предметов по отношению к фону и друг к другу. Лепить надо «на глаз», по ощущению и только потом можно проверить сверху и с боков взаиморасположение предметов в этюде с учетом взятой высоты рельефа.

Когда установлены основные отношения и общий рельеф, переходите к проработке формы отдельных предметов и деталей, постоянно сравнивая их между собой и со всей группой для того, чтобы не утерять единства общего и частного. Для этого необходимо вести работу над всеми предметами натюрморта равномерно, не заканчивая преждевременно ни одной детали, с таким расчетом, чтобы к моменту завершения был пролеплен весь этюд в целом.

Рекомендуется выполнить в рельефе несколько натюрмортов различной сложности.

Можно вводить в постановки ткань (драпировку), например небольшой кусок мягкой материи. Не берите несколько различных по структуре тканей, так как это слишком усложнит работу. Драпировка располагается так, чтобы под ней чувствовалась форма предмета, который она покрывает, чтобы она помогала объединить поставленные предметы в группу и связать их с фоном. В то же время в процессе лепки помните, что драпировка представляет собой кусок плоской материи, собранной в складки, которые всегда можно расправить. В этюде надо стремиться передать ощущение того, что вылепленные складки могут быть расправлены.

Очень полезно вводить в натюрморты чучела животных и птиц. Это усложнит задачу, но сделает работу более интересной и позволит ближе подойти к изучению живых форм.

Работа над натюрмортом в рельефе сложна, поэтому на каждую постановку следует отвести 20—25 часов.

В целом весь наш раздел знакомит с самыми первоначальными сведениями по лепке, дает основные навыки объемного изображения, умения чувствовать форму, овладения материалом.

Проработку всех заданий полезно сочетать с занятиями рисунком по программе, предлагаемой в наших выпусках.

Одновременно с лепкой следует делать рисунки с этих же постановок. Рекомендуется также рисовать и лепить с натуры и по памяти животных, птиц, рыб, земноводных и т. д. для того, чтобы развивать наблюдательность, зрительную память и практически знакомиться с лепкой живых форм. Запас наблюдений и приобретенные навыки пригодятся в работе над композицией.

На основе проделанных упражнений по копированию гипсовых орнаментов, лепке растений с натуры и различных предметов в рельефе, а также на основе ознакомления с декоративными украшениями попробуйте самостоятельно сочинить и вылепить орнамент или декоративный рельефный натюрморт. Эта работа может быть задумана как архитектурное украшение или как оформление бытовых предметов.

Посещение художественных музеев и выставок, чтение книг по изобразительному искусству, знакомство с творчеством мастеров классического и современного искусства должны способствовать повышению общего культурного уровня, развитию художественного вкуса, более глубокому пониманию явлений окружающей действительности.

Занятие скульптурой, в частности лепкой, требует известных физических усилий и материальных затрат. Организация небольших групп могла бы значительно облегчить эти трудности. Кроме того, занятия в коллективе дают возможность сравнивать свои работы с работами товарищей и советоваться друг с другом. Было бы очень полезно в процессе занятий обращаться за консультациями к скульптору-профессионалу.

ЧЕРНОВАЯ ФОРМОВКА ОРНАМЕНТА

Для того чтобы сохранить работу, выполненную в глине или пластилине, ее отливают из гипса. Для этого с нее предварительно снимают гипсовую форму, то есть, как принято говорить, формуют. Существуют различные способы гипсовой формовки скульптуры, простейшим из них является черновая формовка в расколотку, позволяющая получить только один гипсовый отлив с вылепленного мягкого (из глины или пластилина) оригинала.

Для формовки нужно иметь несколько несложных инструментов: одну-две металлических лопатки (*рис. 89*), нож, молоток, скарпели, стамески, клюкарзу (*рис. 90*), циклю, щетинные кисти, ведро для

Рис. 89 Лопатка для формовки

Рис. 90 Клюкарза

воды, резиновую чашку-гипсовку (*рис. 91*) для разведения гипса (ее можно сделать из большого детского резинового мяча) и смазку*.

Для того чтобы снять форму с вылепленного орнамента, работу надо положить на стол. На части доски, не покрытые глиной, кистью наносится смазка, а глиняный рельеф слегка смачивается водой (пластилин смачивать не надо). Затем приготовьте гипсовый раствор. Для этого в гипсовку налейте до половины воды. В воду добавляется немного сухой краски — охры, мумии или ультрамарина (синьки), примерно 4—6 *г* на 1 *л* воды. Подкраска нужна для того, чтобы при раскалотке ясно видеть границу между формой и отливом. Нельзя употреблять анилиновые краски и чернила, так как они могут окрасить отлив.

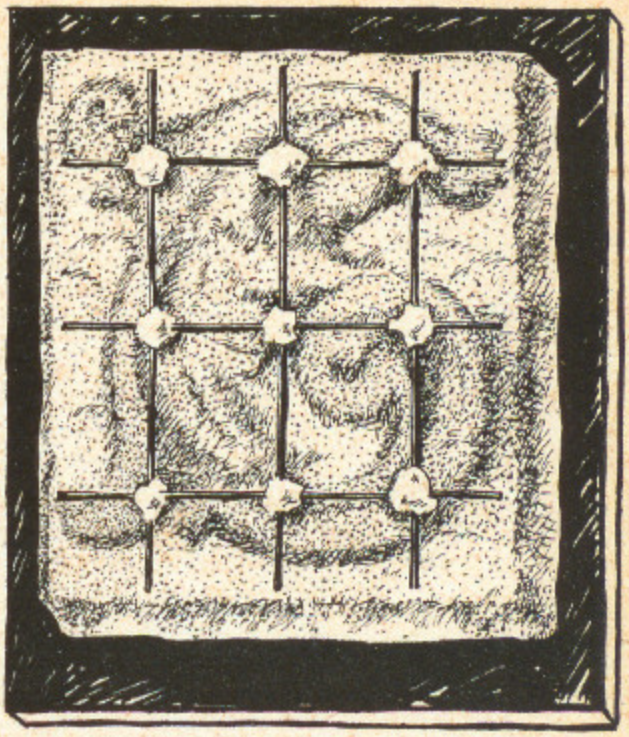
Рис. 91 Чашка-гипсовка

После этого в подкрашенную воду всыпается сухой гипс в таком количестве, чтобы при размешивании раствора металлической лопаткой получился состав, напоминающий

* Способ приготовления смазки: 160 *г* керосина смешать со 150 *г* гарного или машинного масла. Затем растопить в водяной бане 200 *г* стеарина и влить в него, хорошо размешивая, смесь керосина с маслом. После охлаждения смазка готова к употреблению.

Смазку можно заменить хозяйственным мылом, которое в жидком виде кистью наносится на форму.

Формовка рельефа. Оплеск *Рис. 92*



Укладка арматуры *Рис. 93*

Вторая заливка гипсом *Рис. 94*

Расколотка формы *Рис. 95*

густые сливки. Обычно для раствора берут 7 весовых частей воды и 10 весовых частей гипса.

Затем разведенный подкрашенный гипс наносится (лопаткой или рукой) тонким ровным слоем (5—6 *мм*) на вылепленный оригинал (*рис. 92*). Когда этот слой гипса затвердеет, на него накладывают металлическую арматуру из проволоки толщиной 3—5 *мм*, которая нужна для укрепления формы (*рис. 93*). Поверх арматуры накладывается второй, уже более густой и толстый (2—3 *см*) слой неподкрашенного гипса (*рис. 94*). Поверхность всей формы выравнивается циклей и сглаживается рукой, смоченной в воде. Когда форма окончательно затвердеет, ее надо слегка смочить водой, перевернуть и отделить доску от формы. Оставшаяся в форме глина аккуратно вынимается, а форма осторожно промывается водой. После этого на внутреннюю поверхность и края формы кистью наносится тонкий слой смазки. Затем вновь разводится жидкий гипс без подкраски и постепенно вливается в форму примерно на $^3/_4$ ее объема. При этом форму надо слегка покачивать, чтобы гипс заполнил все ее углубления. На этот слой гипса для прочности отлива можно наложить металлическую арматуру или смоченную в жидком гипсе паклю. Одновременно закладывается согнутая из проволоки петля, за которую потом можно будет повесить отлив на стену. Как арматуру, так и петлю перед закладкой в отлив необходимо покрыть шерлачным лаком, потому что железные части, находясь в сыром гипсе, быстро ржавеют и на поверхности отлива проступают пятна ржавчины.

Затем гипсом заполняется оставшаяся часть формы. Поверхность отлива выравнивается циклей вровень с краями формы. После окончательного затвердения гипса форму с отливом внутри надо перевернуть и, осторожно ударяя молотком по скарпели или стамеске, сколоть небольшими кусками верхний толстый слой формы (*рис. 95*). Нижний подкрашенный слой формы надо удалять с особой осторожностью при помощи более тонкой скарпели. В процессе расколотки формы возможны повреждения отлива. Их следует исправить тут же, по сырому гипсу.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Манизер М. Г. *Скульптор о своей работе.* В 2-х частях. «Искусство», М., 1952.
2. Коненков С. Т. *Слово к молодым.* «Молодая гвардия», М., 1958.
3. Голубкина А. С. *Несколько слов о ремесле скульптора.* «Советский художник», М., 1958.
4. Крестовский И. В. *Скульптура.* Профиздат, М., 1954.
5. Большаков А. И. *Декоративная лепка.* Стройиздат, Л.— М., 1951.
6. Бройдо Д. М. *Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры.* «Искусство», Л.— М., 1949.

ПЕРСПЕКТИВА

НАЧАЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ ПО ЛИНЕЙНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Из раздела наблюдательной перспективы мы узнали, что формы окружающих нас предметов и их величины зрительно изменяются в зависимости от положения в пространстве и расстояния от зрителя. Эти изменения форм и величин происходят по определенным законам, которые изложены в курсе линейной перспективы. Знание законов линейной перспективы помогает художнику при рисовании с натуры, по представлению и по памяти; оно необходимо также при работе над композициями.

В настоящей статье изложены только некоторые первоначальные сведения по линейной перспективе, основываясь на которых надо выполнять учебные рисунки.

Предметы мы рисуем так, как их видим и на основании знаний о них. Правила перспективного построения позволяют в некоторых

случаях не считаться с некоторыми зрительными искажениями. Так, например, высокие вертикальные линии могут зрительно казаться направленными в точку схода к зениту, что в рисунке не учитывается; сфотографированная вытянутая по горизонтали и видимая во фронтальном положении постройка получится с выгнутой линией горизонтального карниза, но художники этого не изображают.

СХЕМА ПЛОСКОСТЕЙ И ЛИНИЙ, ПРИМЕНЯЕМЫХ ПРИ ПЕРСПЕКТИВНЫХ ПОСТРОЕНИЯХ

Приступая к изложению способов ряда перспективных построений, мы предварительно ознакомимся со схемой проектирующего аппарата и некоторыми принятыми условными обозначениями.

На *рис. 96* дана схема плоскостей, линий и точек, которые применяются при построениях перспективных изображений. Основой является расположенная горизонтально *предметная плоскость* земли или пола, на которой размещены зритель, картина и изображаемые предметы.

Между зрителем и предметами находится вертикальная *картинная плоскость*, расположенная перпендикулярно к предметной плоскости. На картинной плоскости мы получаем перспективное изображение предметов. Линия пересечения картинной плоскости с предметной носит название *основания картины* и обозначается буквами *XY*. В точке Z^1 на предметной плоскости стоит зритель. Точку зрения обозначают буквой *Z*. Через точку зрения *Z* проходит плоскость горизонта, которая пересекает картинную плоскость. Линию пересечения плоскости горизонта с картинной плоскостью называют *линией горизонта* (НН) или *горизонтом*. В дальнейшем в наших чертежах линия горизонта обозначается *Л. Г.*

Перпендикуляр, опущенный из точки зрения *Z* на картинную плоскость, пересекается с ней на линии горизонта в точке *P*. Эту точку называют *главной* или *центральной точкой схода*. Величина *PZ* определяет расстояние зрителя до картины и называется *главным* или *центральным лучом зрения*.

Если из точки *P*, как из центра, радиусом, равным расстоянию зрителя от картины, провести полуокружность, то при пересечении ее с линией горизонта мы получим точки удаления D^1 (слева) и D^2 (справа).

Применение схемы плоскостей и линий состоит в том, что, поставив за картинной плоскостью предмет, который мы хотим изобра-

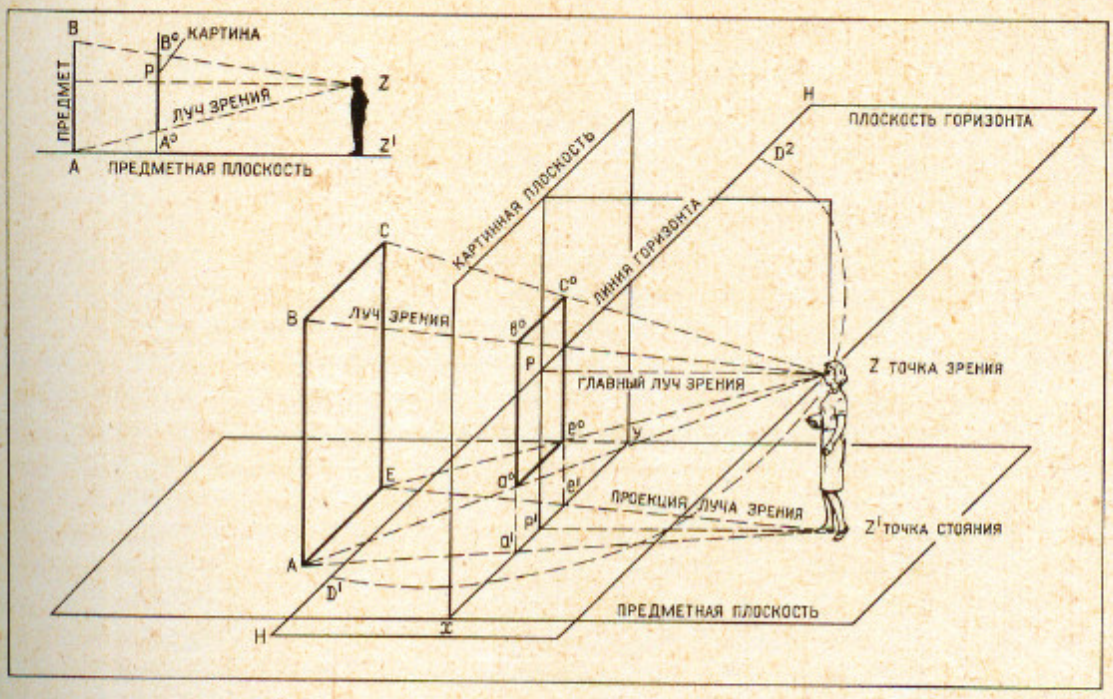


Схема плоскостей и линий, применяемых при перспективных построениях *Рис. 96*

зить, и посмотрев на него через картину, мы увидим, как отраженные световые лучи от каждой точки предмета, направляясь в точку зрения, пересекут картинную плоскость. В нашем примере на плоскости картины изображен квадрат $(a^0b^0c^0e^0)$.

Отраженные от предмета лучи света при пересечении с картиной образуют проекцию видимого предмета в том положении, как он виден из точки Z.

При перспективных построениях видимых предметов часто применяют проекции лучей зрения, которые лежат на предметной плоскости.

На схеме показана проекция главного луча зрения P^1Z^1, а также проекции лучей AZ и EZ, обозначенные на рисунке AZ^1 и EZ^1. Из схемы видно, что перспективное изображение предмета мы получаем в результате пересечения с картинной плоскостью отраженных от каждой точки лучей света, идущих в точку зрения. Это наглядно видно также из профильного изображения схемы плоскостей, линий и точек, которые применяют при перспективных построениях (*рис. 96*).

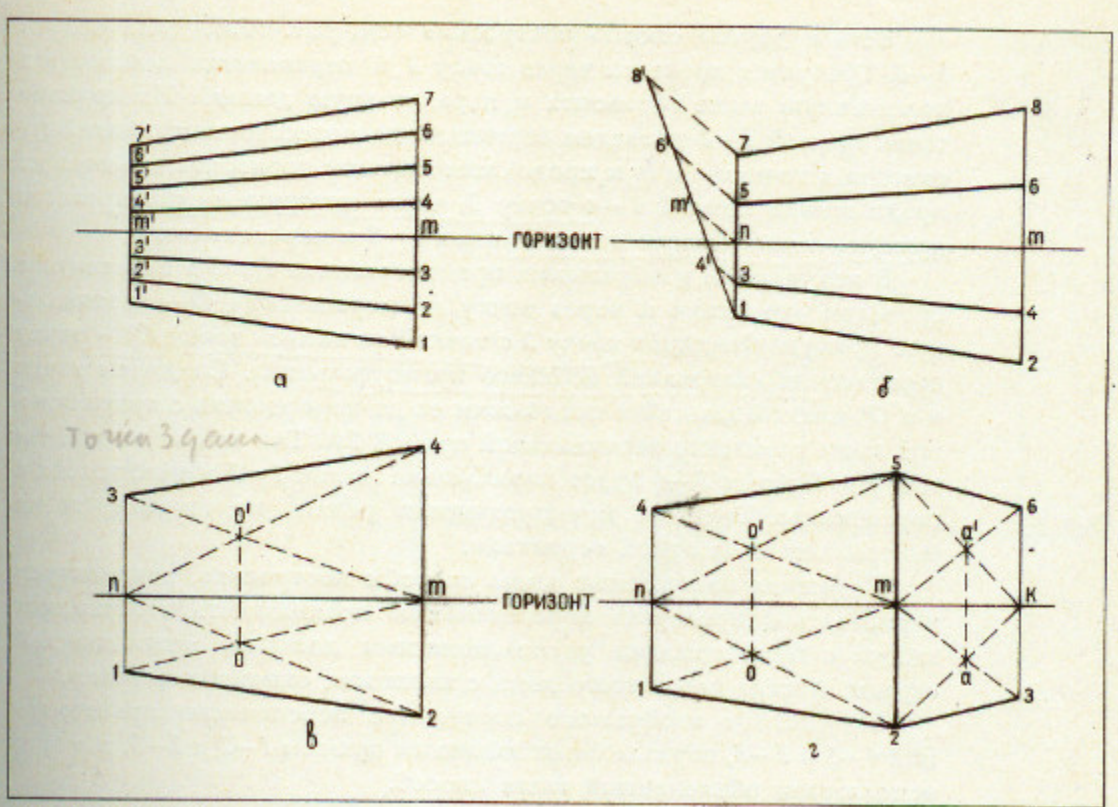
ПРОВЕДЕНИЕ В ПЕРСПЕКТИВЕ ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ УДАЛЯЮЩИХСЯ ГОРИЗОНТАЛЬНЫХ ЛИНИЙ, ПРИ ТОЧКАХ СХОДА, РАСПОЛОЖЕННЫХ ЗА ПРЕДЕЛАМИ КАРТИНЫ

На рисунке многие удаляющиеся в глубину параллельные горизонтальные линии могут иметь точки схода за пределами листа бумаги. Рисовать продолжение линий до пересечения их с горизонтом для проверки рисунка нет возможности. В небольших рисунках направления линий определяют на глаз, а при работе над картинами проверяют правильность их при помощи нитки, которую одним концом закрепляют на стене то справа, то слева от холста на таком расстоянии, на каком должна быть точка схода. Прикрепленную к стене нитку совмещают с положением соответствующих параллельных линий на картине и проверяют правильность их перспективного построения.

Можно также верно определить направления параллельных удаляющихся линий, не соединяя их с точкой схода, расположенной за пределами картины, при помощи одного из способов, изложенных ниже.

Часто, приступая к рисунку городского пейзажа, надо найти направления в перспективе ряда параллельных горизонтальных прямых, точка схода которых находится далеко за пределами картинной плоскости. Чтобы облегчить эту задачу, применяется следующий способ построения (*рис. 97а*). Дана линия горизонта и прямая $1—1^1$, расположенная под случайным углом к картинной плоскости. Точка схода ее находится за пределами картины. Нужно найти положение ряда параллельных ей линий, расположенных ниже и выше горизонта. Для этого через крайние точки линии $1—1^1$ проводят вертикальные прямые до пересечения с линией горизонта в точках m и m^1. Отрезки 1^1m^1 и $1m$ делят на равное число частей (на рисунке — на три части). Соединив точки деления 3 и 3^1, 2 и 2^1, получают перспективное изображение параллельных линий, расположенных ниже горизонта.

Продолжим прямые $1m$ и 1^1m^1 выше линии горизонта. Отложим на этих линиях от точки m^1 выше горизонта величину 3^1m^1 нужное число раз и найдем точки 4^1, 5^1, 6^1, 7^1. На продолжении прямой $1m$ выше горизонта отложим отрезки, равные $3m$, и найдем точки 4, 5, 6, 7.



Построение в перспективе параллельных удаляющихся линий при точках схода, расположенных за пределами картины *Рис. 97*

Тем же способом можно воспользоваться для проведения параллельных линий, соответствующих заданным сторонам прямоугольника, расположенного под любым углом к картинной плоскости.

При построении в перспективе прямых, параллельных заданной прямой, можно применять другой способ (*рис. 976*).

Дана прямая *1—2* в перспективе, и требуется через точки *4, 6* и *8* провести линии, параллельные заданной. Для этого через точки *1* и *2* проведем вертикали и отметим точки пересечения их с горизонтом — *n* и *m*. Через точку *1* под произвольным углом проведем прямую произвольной длины и на ней отложим от точки *1* величины, равные *2—4, 4—m, m—6, 6—8*, после чего соответственно получим отрезки $1—4^1$, $4^1—m^1$, $m^1—6^1$, $6^1—8^1$. Точку m^1 соединим с точкой *n*, а через точки 4^1, 6^1, 8^1 проведем линии, параллельные ей, до пересечения с направлением *1n* в точках *3, 5* и *7*. Соединив последовательно точки *7—8, 5—6, 3—4*, получим линии, параллельные заданной прямой *1—2* в перспективе.

Есть и другой способ построения (см. *рис. 97в*). Дана прямая *1—2*. Требуется провести через точку *3* в перспективе линию, расположенную выше горизонта и параллельную данной. Из крайних точек прямой *1—2* проведем вертикали до пересечения с линией горизонта в точках *n* и *m* и продолжим их выше горизонта, наметив на продолжении прямой *1—n* точку *3*, через которую нужно провести прямую, параллельную данной линии *1—2* в перспективе.

В полученном изображении прямоугольника *1nm2* в перспективе проведем диагонали и через точку их пересечения *O* — вертикальную прямую. Соединив точку *3* с точкой *m*, найдем точку O^1 — точку пересечения диагоналей верхнего прямоугольника. Соединим точки *n* и O^1 прямой линией и продолжим ее до пересечения с продолженной выше горизонта вертикальной прямой *2m*. Тем самым мы найдем точку *4*. Прямая *3—4* будет параллельна линии *1—2* и изображена в перспективе. Так как прямоугольники равны по ширине, то их центры лежат на одной вертикали.

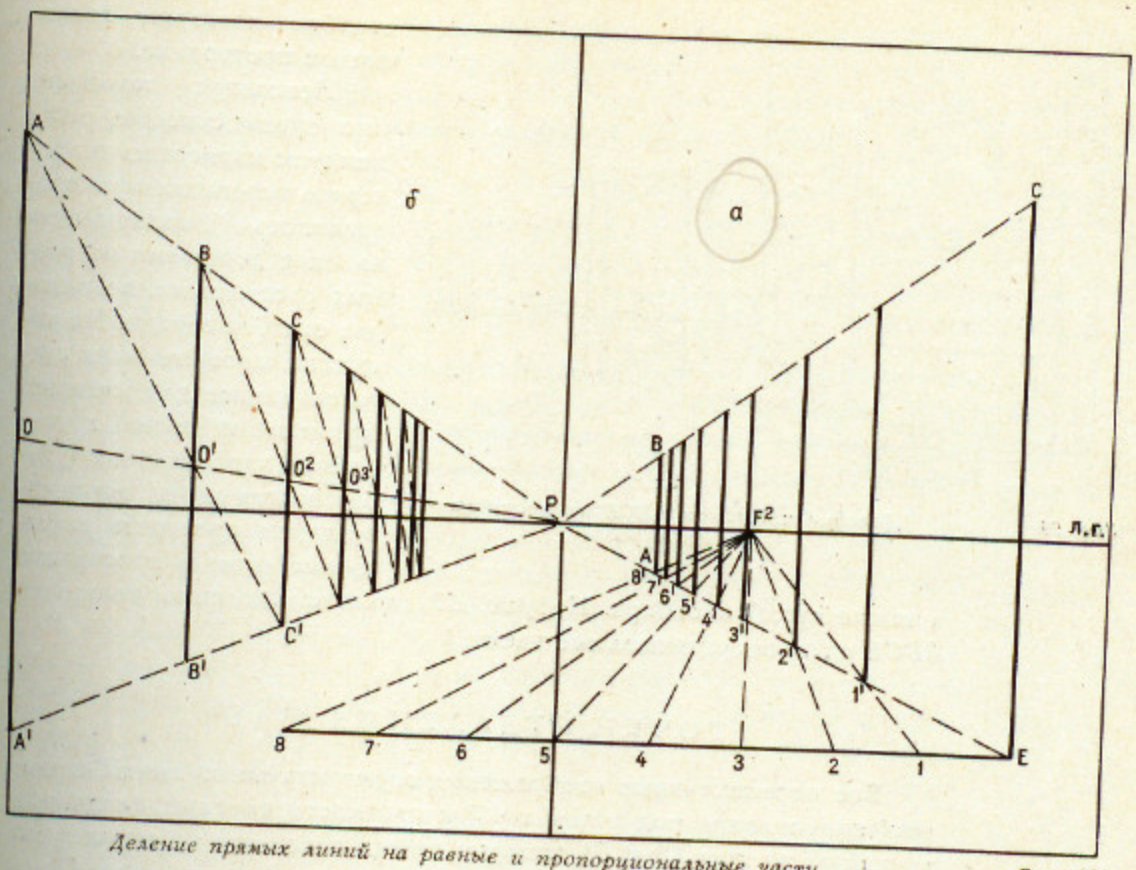
Применяя изложенные выше способы построения, рекомендуем нарисовать и проверить перспективную правильность изображения забора с горизонтально расположенными досками, металлической ограды, фасада небольшого дома с карнизом, окнами и цоколем.

На рис. *97г* изображено построение перспективы прямых линий *4—5* и *5—6*, параллельных заданным прямым *1—2* и *2—3*, для чего использован объясненный выше способ.

ДЕЛЕНИЕ ПРЯМЫХ ЛИНИЙ И ПЛОСКОСТЕЙ НА РАВНЫЕ И ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫЕ ЧАСТИ В ПЕРСПЕКТИВЕ

Иногда при работе над картиной встречается необходимость разметить равные расстояния на линиях, удаляющихся к точке схода. Нами показано, как можно определить интервалы между столбами, расположенными под любым углом к картинной плоскости.

На нашем примере (*рис. 98а*) дано расстояние между крайними столбами *AB* и *CE*. Надо показать на рисунке в перспективе семь промежуточных столбов между ними, находящихся на равных расстояниях друг от друга. Для этого через точку *E* проведем горизонтальную линию и отложим на ней восемь равных отрезков произвольной величины. Соединим крайнюю точку *8* с точкой *A* и продолжим линию до пересечения с горизонтом в точке схода F^2. Проведем в эту точку схода прямые из всех точек (*7, 6... 2, 1*) и при пересечении с направлением *AE* в точках 7^1, 6^1... 2^1, 1^1 найдем основания столбов.



Деление прямых линий на равные и пропорциональные части

Рис. 98

Остается от этих точек провести прямые, параллельные AB, до пересечения с линией BC (проходящей через точку P), и мы найдем расположение остальных столбов.

Можно такое же построение выполнить и другим способом *(рис. 98 б)*. Нарисуем первый столб AA^1 и соединим его крайние точки с точкой схода P, наметив тем самым направление ряда удаляющихся столбов. Нарисуем второй столб BB^1 на нужном расстоянии. Для определения таких же расстояний в глубине картины разделим высоту первого столба на две равные части в точке O. Соединив точку O с точкой схода P, мы получим два равных прямоугольника $OABO^1$ и $OA^1B^1O^1$. Проведем диагональ в верхнем прямоугольнике и продолжим ее до пересечения с линией основания столбов в точке C^1, которая определит расположение третьего столба. Остается из точки C^1 провести вертикальную линию до пересечения с линией AP, определяющей высоту третьего столба CC^1. Для остальных

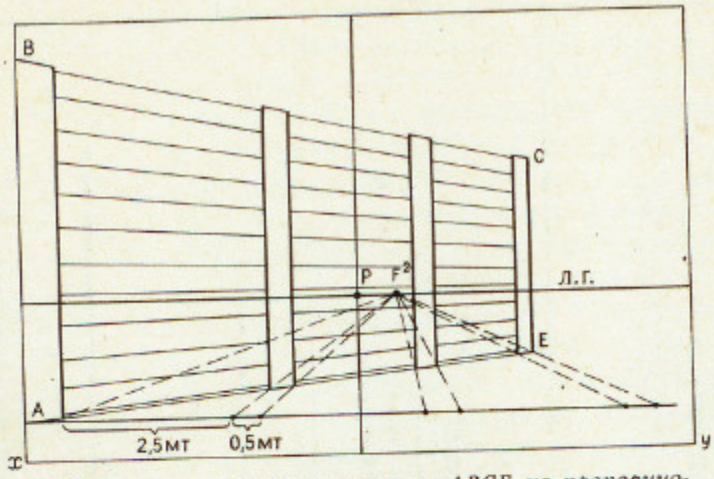


Рис. 99 *Деление плоскости ABCE на пропорциональные части*

столбов повторим аналогичное построение.

Используя помещенные здесь способы, рекомендуем нарисовать и проверить перспективную правильность изображения аллеи с деревьями на равных расстояниях, колоннады, столбов ограды. На рисунках, которые были сделаны раньше для уяснения применения правил проведения параллельных удаляющихся линий, мы рекомендуем проверить размещение окон и простенков, а также столбов забора. На *рис. 99* показано деление плоскости *ABCE* на пропорциональные части.

ТОЧКИ ОТДАЛЕНИЯ D^1 и D^2

Все перспективные изображения горизонтальных линий, имеющих направление под углом в 45° к плоскости картины, сходятся в точках отдаления D^1 и D^2, которые всегда находятся на линии горизонта. Расстояния их от главной точки схода P будут равны D^1P и D^2P, то есть расстоянию рисующего до картины (*рис. 96*). При помощи точек D^1 и D^2 измеряют величину прямых линий, перпендикулярных к картинной плоскости.

Построим перспективу квадрата фронтального положения, пользуясь точкой D^1 (*рис. 100*). Даны сторона квадрата AE на основании картинной плоскости, линия горизонта, положение точки P и за пределами картины точка отдаления D^1. Требуется построить квадрат $ABCE$ во фронтальном положении. Точки A и E соединим с точкой P и тем самым получим в перспективе направления

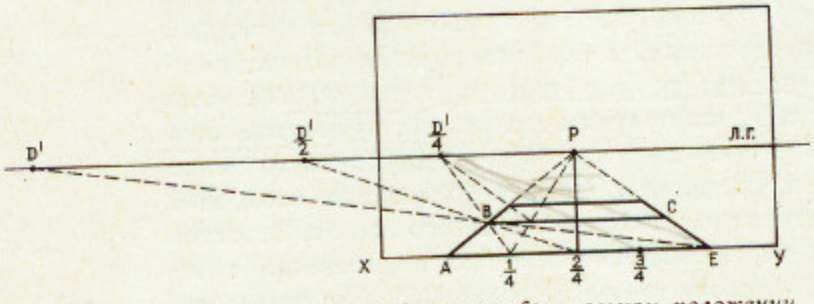


Рис. 100 *Построение квадрата во фронтальном положении*

сторон квадрата AB и BC. Точку E соединим с точкой D^1 и на пересечении с направлением AP найдем угол квадрата — B. Через точку B проведем горизонтальную прямую до пересечения с направлением EP в точке C, завершив тем самым построение квадрата $ABCE$.

ПРИМЕНЕНИЕ СОКРАЩЕННОГО РАССТОЯНИЯ ОТ ЗРИТЕЛЯ ДО КАРТИНЫ ПРИ ПЕРСПЕКТИВНОМ ПОСТРОЕНИИ

Мы знаем, что если зритель отойдет от картины на минимально допустимое расстояние, то есть равное одной диагонали, то и в этом случае точки D^1 и D^2 будут находиться за пределами картины. При удалении зрителя на большее расстояние и при больших размерах картины точки D^1 и D^2 могут находиться даже за пределами помещения. В этом случае можно пользоваться сокращенными расстояниями от D^1 и D^2 до точки P. Сокращение дают во столько раз, чтобы точки D^1 и D^2 помещались в пределах картины.

На *рис. 100* показано построение в перспективе квадрата, когда точка отдаления D^1 находится на большом расстоянии от картины. Это видно из рисунка, на котором направленную в глубину сторону квадрата AB мы определяем, проведя прямую под углом в 45° из точки E в точку D^1. Расстояние PD^1 на рисунке уменьшено в четыре раза и получена точка $\frac{D^1}{4}$. Для того чтобы в построении не было ошибок, надо во столько же раз уменьшить и сторону квадрата. На нашем рисунке сторона квадрата AE, изображенная на основании картинной плоскости, соответственно разделена на четыре части. Соединим точку $\frac{1}{4}$ на прямой AE с точкой $\frac{D^1}{4}$ на линии горизонта и найдем точку B, которая получена при пересечении $\frac{D^1}{4}$ с прямой AP. Точка B определяет глубину квадрата. На рисунке показано также построение и нахождение глубины квадрата при делении расстояния PD^1 на две равные части, а также показано, как изобразить в перспективе глубину второго квадрата *(рис. 100)*.

С целью уяснения изменений величины и формы предметов в зависимости от расстояния зрителя до картины и, следовательно, расстояния от центральной точки P до D^1 и D^2 рекомендуем нарисовать лежащий горизонтально квадрат на разном удалении от точки зрения Z. Тогда вы наглядно убедитесь, что чем дальше отходит зритель от картины, тем больше отдаляются точки D^1 и D^2 от точки P.

ПЕРСПЕКТИВА КВАДРАТНОГО ПАРКЕТА ВО ФРОНТАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ

(Рис. 101)

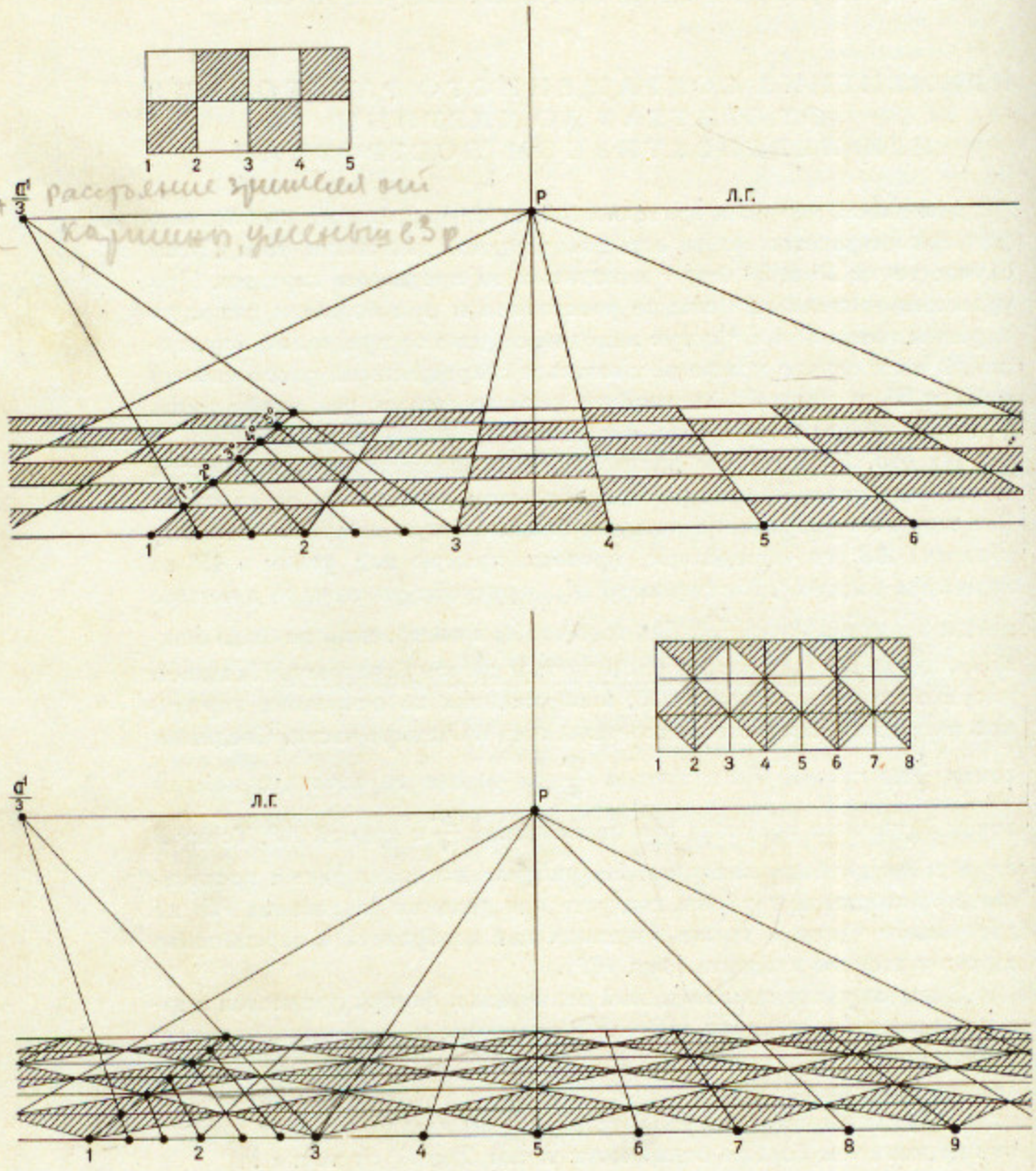


Рис. 101 *Перспектива квадратного паркета во фронтальном положении и под углом в 45°*

Наметим линию горизонта на желаемой высоте, центральную точку схода и расстояние зрителя до картины, которое уменьшено ради удобства построения в три раза *(рис. 101)*. На основании картины отложим желаемую ширину квадратов паркета и соединим точки *1*, *2* и *3* с центральной точкой схода *P*, получив тем самым направления идущих в глубину сторон квадратов в перспективе. Для определения глубины каждой плитки разделим отложенную нами на основании картины ширину каждой плитки паркета на три части, что соответствует принятому нами уменьшению расстояния до точки зрения в три раза. Соединив каждую из полученных точек с точкой $\frac{D^1}{3}$, мы на направлении *1—P* найдем в точках 1^0, 2^0, 3^0, 4^0 и т. д. необходимую глубину для изображения квадратов в перспективе. Через полученные точки надо провести горизонтальные прямые, чем и закончить построение паркета.

При изображении другого варианта квадратного паркета, расположенного под углом в 45° к картинной плоскости, надо провести диагонали у каждой плитки и, ориентируясь на них, повторить предыдущее построение. Отличие заключается в том, что на основании картины надо откладывать не стороны квадратов, а их диагонали. Дальнейшее построение ясно из чертежа.

На картине И. Е. Репина «Не ждали» мы видим во фронтальном положении доски пола, которые направлены в центральную точку схода *P*. На воспроизведенной в первом выпуске картине Г. К. Михайлова «В комнатах. Портретная» (вып. 1, рис. 98) паркетный пол построен во фронтальном положении. Построение плиточного пола во фронтальном положении мы видим на многих картинах Рафаэля и в произведениях других мастеров эпохи Возрождения.

ПЕРСПЕКТИВА ШЕСТИУГОЛЬНОГО ПАРКЕТА ВО ФРОНТАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ

(Рис. 102)

Построение шестиугольного паркета во фронтальном положении показано на *рис. 102*, где даны два разных варианта паркета.

Наметив линию горизонта, центральную точку схода *P*, главную ось и точку $\frac{D^1}{3}$, которая показывает уменьшенное в три раза расстояние от точки зрения до картины, построим затем в плане рисунок паркета. Перенесем с плана на линию основания картины величины *0—1*, *1—2*, *2—3*, *3—4*, *4—5*, то есть проекции сторон шестиугольника. Соединим полученные точки с точкой *P*. Отрезок *от* на плане разде-

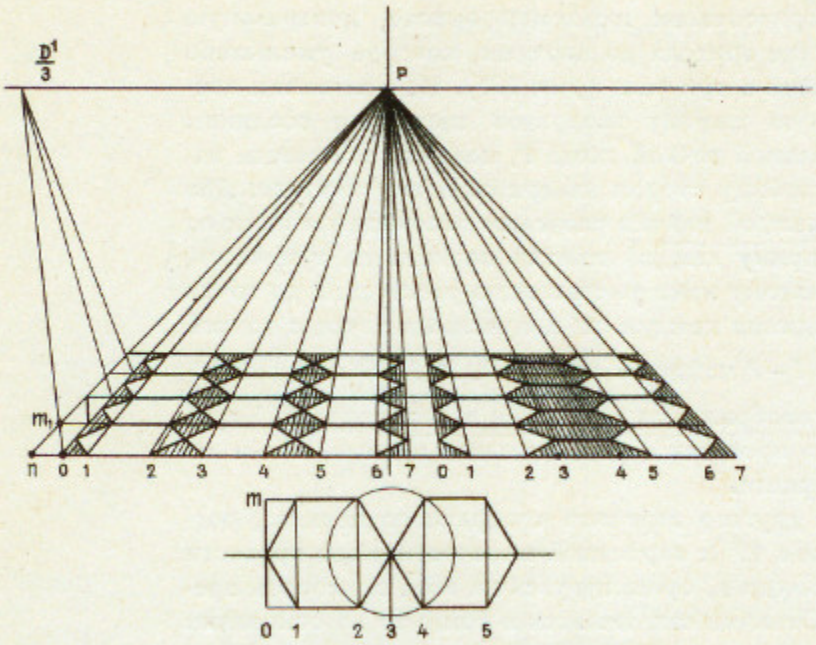


Рис. 102 *Перспектива шестиугольного паркета во фронтальном положении*

лим на три равные части, так как расстояние PD^1 уменьшено в три раза. На перспективном рисунке отложим влево от точки O величину, равную $^1/_3$ om (то есть величину on). Соединим точку n с центральной точкой схода P. Проведем вспомогательную линию через точку O в точку $\frac{D^1}{3}$ и при пересечении с направлением nP найдем точку m^1. Через точку m^1 проведем горизонтальную прямую, показывающую ширину видимого в перспективе первого ряда плиток паркета. Пересечение этой прямой с линией OP показывает следующую точку, от которой надо вести вспомогательную линию в точку $\frac{D^1}{3}$ до пересечения с направлением nP. Это построение надо повторять столько раз, сколько полос паркета будет умещаться в глубину на изображаемом полу комнаты. Промежуточные вершины углов паркетных плиток мы получили на пересечении диагоналей прямоугольников, например, со сторонами *2—3, 4—5* и т. д.

ИЗМЕРЕНИЕ И ДЕЛЕНИЕ ГОРИЗОНТАЛЬНЫХ ЛИНИЙ СЛУЧАЙНОГО ПОЛОЖЕНИЯ В ПЕРСПЕКТИВЕ

(Рис. 103, 104)

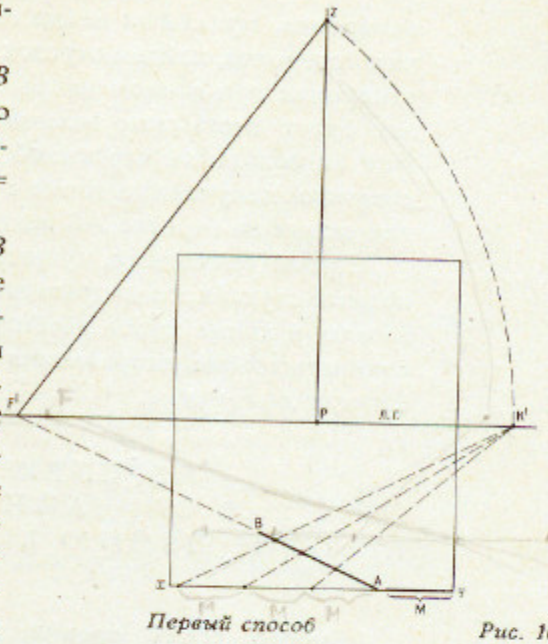
Рассмотрим два способа измерения и деления горизонтальных линий, расположенных под случайным углом к картине.

Первый способ использует так называемые точки измерения, которые обозначаются K, K^1, K^2 и т. д. На *рис. 103* намечены линия горизонта, центральная точка схода P, точка зрения Z, единица измере-

ния M и отрезок прямой AB в случайном положении.

Требуется отложить на прямой AB равные отрезки. В нашем примере надо отложить три отрезка, величина которых условно принимается за 1 *м* ($M = 1$ *м*).

Продолжим направление линии AB до пересечения с горизонтом в точке F^1 и из точки F^1, как из центра, радиусом F^1Z проведем дугу до пересечения с горизонтом в точке K^1, которая и является точкой измерения для линии AB и всех параллельных ей прямых. Единицу измерения отложим требуемое число раз на основании картинной плоскости, образующей угол (BAX) с заданной линией. В нашем примере требуемая величина отложена три раза влево от точки A. Соединив полученные на основании картинной плоскости точки с точкой измерения K^1, мы тем самым на пересечении с прямой AB (другой стороной угла) найдем искомые равные величины.

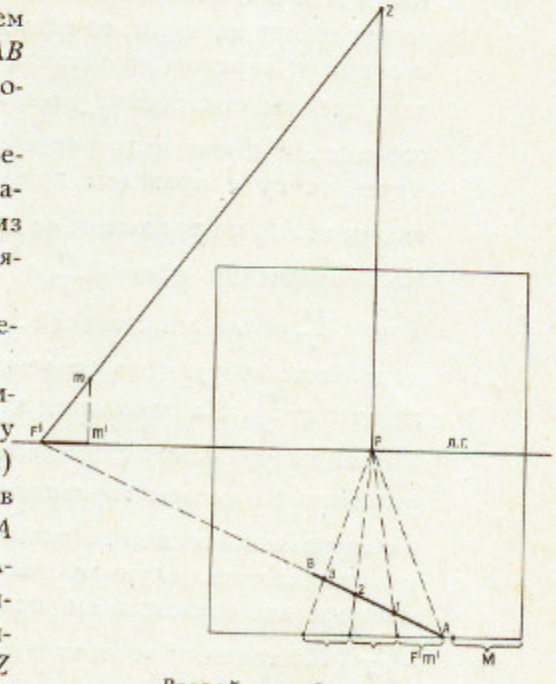


Первый способ *Рис. 103*

Каждое направление прямой имеет свою точку измерения, которую находят, проводя из точки схода, как из центра, дугу радиусом, равным расстоянию от нее до точки зрения (F^1Z).

Рассмотрим второй способ измерения горизонтальных линий *(рис. 104)*.

Наметим на картине линию горизонта, главную точку схода P, точку зрения Z, единицу измерения ($M = 1$ *м*) и прямую AB случайного положения в перспективе, на которой от точки A требуется отложить три метра. Продолжим отрезок AB до пересечения с линией горизонта в точке F^1. Полученную точку соединим с точкой зрения Z и на линии F^1Z отложим единицу



Второй способ *Рис. 104*

измерения, тем самым найдя точку m. Спроектировав точку m на линию горизонта, найдем отрезок F^1m^1, являющийся проекцией единицы измерения при данном направлении отрезка AB. (Каждое направление будет иметь свою величину проекции.) Отложим эту величину F^1m^1 на основании картинной плоскости от точки A влево три раза, соединим полученные точки с центральной точкой схода P и найдем тем самым на отрезке AB искомые величины в перспективе.

Кроме описанных, существует ряд других способов измерения прямых случайного направления, которые можно найти в рекомендованных в конце курса учебниках. Знание этих способов поможет измерять любые направления прямых при сокращенном расстоянии зрителя до картины.

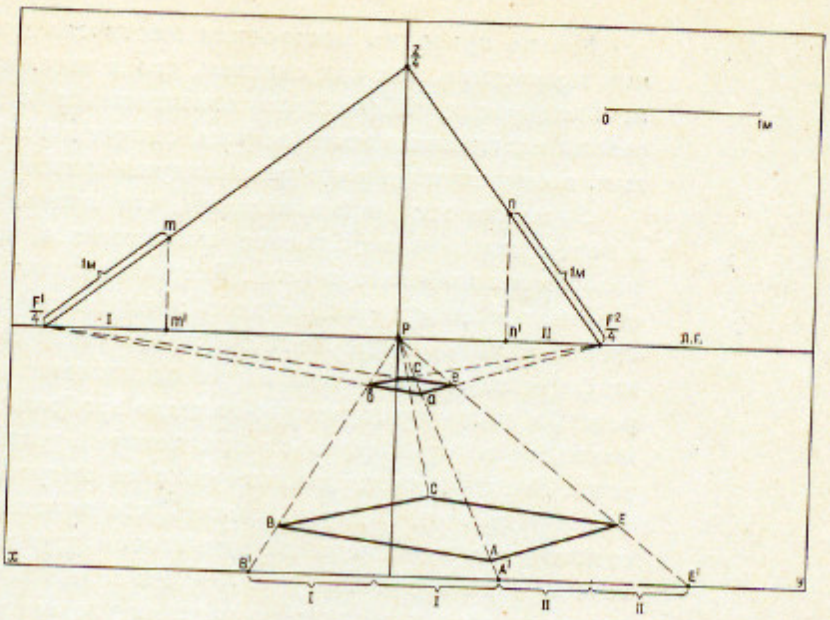
ПЕРСПЕКТИВА КВАДРАТА В СЛУЧАЙНОМ ПОЛОЖЕНИИ ПО ОТНОШЕНИЮ К КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

(Рис. 105)

Выбрав точку зрения, установив горизонт, главную точку схода P и сторону случайного положения квадрата AE, соединим точки A и E с центральной точкой схода P и продолжим эти линии до основания картины, то есть до точек A^1E^1 (*рис. 105*). Так как расстояние от картины до точки зрения не помещается на рисунке и мы для удобства построения уменьшаем его в четыре раза $\left(\frac{Z}{4}\right)$, то и расстояние AP также надо разделить на четыре. Получим величину Pa. Через точку a проведем прямую, параллельную заданной стороне квадрата AE, и продолжим ее до линии горизонта. Получим точку $\frac{F^2}{4}$. На пересечении прямой $\frac{F^2}{4}$ a с направлением EP найдем точку e. Точку $\frac{F^2}{4}$ соединим с точкой $\frac{Z}{4}$. Построим при точке $\frac{Z}{4}$ прямой угол, продолжив вторую его сторону до линии горизонта, тем самым найдем точку $\frac{F^1}{4}$. На основании картины расстояние A^1E^1 является проекцией натурального размера стороны квадрата. Эту величину нужно отложить на линии горизонта от точки схода $\frac{F^2}{4}$ по направлению к центральной точке P. Правильность построения не изменится, если мы отложим не целую величину проекции A^1E^1, а ее часть. В нашем примере мы откладываем половину величины A^1E^1, которая равна $n^1\frac{F^2}{4}$. Из точки n^1 восстановим перпендикуляр до пересечения с направлением $\frac{F^2}{4}$ $\frac{Z}{4}$ и найдем точку n. Отрезок $n\frac{F^2}{4}$ равен половине

истинной величины стороны квадрата.

Соединим точки a и e с точкой $\frac{F^1}{4}$ и найдем направления других сторон квадрата в перспективе (ce и ab). Для получения направлений этих сторон квадрата полученную величину $n\frac{F^2}{4}$ отложим от другой точки схода $\frac{F^1}{4}$ на направлении к точке зрения $\frac{Z}{4}$, найдя величину $\frac{F^1}{4}\,m$.



Перспектива квадрата под случайным углом к картинной плоскости

Рис. 105

Спроектируем точку m на линию горизонта (m^1). Величина $\frac{F^1}{4}\,m^1$ есть величина половины проекции стороны квадрата AB. Теперь легко найти величину всей проекции стороны AB, отложив два раза на основании картины величину $\frac{F^1}{4}\,m^1$ от точки A^1 до точки B^1 (A^1B^1).

Соединим точку B^1 с центральной точкой схода P и на пересечении с направлением $a\,\frac{F^1}{4}$ найдем в точке b вершину угла квадрата. Соединив точку b с точкой $\frac{F^2}{4}$, получим на пересечении с направлением $e\,\frac{F^1}{4}$ точку c — вершину последнего угла квадрата.

Нами найден квадрат a, b, c, e, уменьшенный в четыре раза. Проведем через точку A линию, параллельную $a\,\frac{F^1}{4}$, и на пересечении с направлением B^1P получим угол квадрата при точке B. Так же найдем и вершину угла C, чем завершим построение квадрата в случайном положении.

Умение построить в перспективе квадрат в случайном положении имеет значение при изображении паркетного пола, как, например, на картине Н. Н. Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (см. вып. 1, *рис. 87*).

Мы не приводим построения шестиугольного паркета в случайном положении, так как считаем, что в начальном курсе в этом нет необходимости. Желающие ознакомиться с таким построением, освоив изложенные нами основы, смогут легко разобраться в чертежах, помещенных в ряде рекомендуемых нами учебников *.

Здесь же мы лишь напомним, что знание построения паркетов в перспективе имеет большое значение и в пейзаже для передачи изображения облаков и волн. Рисунок их основан на принципе перспективной сетки и аналогичен построению паркетного пола, но в «перевернутом» виде. Хотя очертания облаков изменчивы, характер их форм на одной высоте и при одинаковых условиях погоды однороден, а потому у горизонта их надо изображать значительно уменьшенными по сравнению с теми, которые расположены в верху картины. Верхние части дальних облаков могут быть частично скрыты более близкими. Следует помнить, что нижние поверхности облаков одного слоя размещены на одинаковом уровне. В пейзаже «Свежий ветер» И. И. Левитана *(рис. 106)* мы видим постепенное уменьшение размеров волн и облаков по мере их удаления в глубину картины.

ПЕРСПЕКТИВА ОКРУЖНОСТИ

(Рис. 107, 108)

При изображении окружности в перспективе можно использовать следующее построение *(рис. 107)*: в плане строят квадрат, сторона которого равна диаметру изображаемой окружности. В этот квадрат вписывается окружность. Затем надо провести диагонали квадрата. Оси симметрии и диагонали разделят вписанную в квадрат окружность на восемь равных частей в точках *1, 2 ... 7, 8,* по которым и нужно строить окружность в перспективе. Спроектировав квадрат на основание картины и найдя его глубину в точках *B* и *C*, как это указано на *рис. 107*, построим его перспективное изображение и проведем в перспективе диагонали *AC* и *BE*. В плане точки *3* и *7*, *1* и *5* лежат на пересечении осей со сторонами квадрата и их легко получить в перспективе. Для того чтобы найти точки *2* и *4*, *6* и *8*, нужно спроектировать их на основание картины и последовательно соединить с точкой *P*. Там, где прямые 2^1P и 8^1P пересекут диагонали квадрата, и будут искомые точки, по которым построим эллипс.

Для построения окружности в перспективе применяют также и другой прием.

* См. окончание курса в вып. 3.

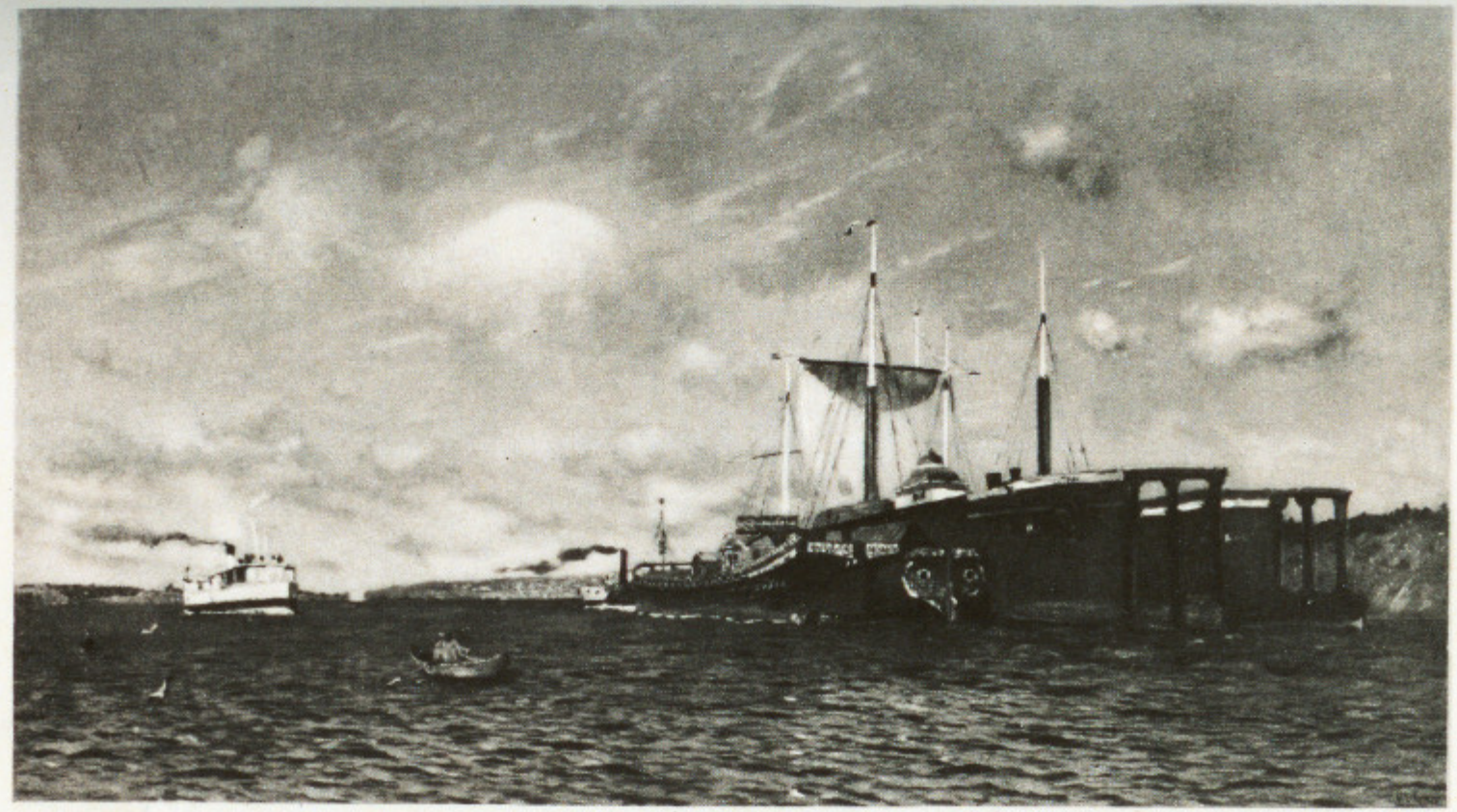


Рис. 106 *И. И. Левитан. Свежий ветер. Волга. 1895. Масло*

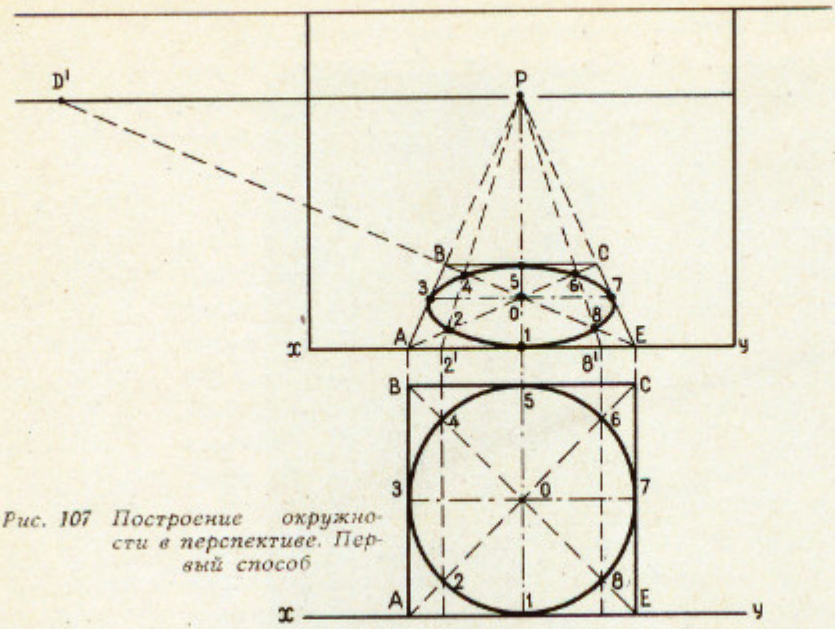


Рис. 107 Построение окружности в перспективе. Первый способ

Даны: перспектива квадрата *ABCE* во фронтальном положении и точки касания окружности со сторонами квадрата *1, 3, 5, 7 (рис. 108)*. Из точек *1* и *A* надо провести прямые под углом в 45° к стороне квадрата *AE*, которые пересекаются в точке *m*. Из точки *1*, как из центра, опишем радиусом *1m* полуокружность, которая, пересекаясь со стороной квадрата *AE*, определит положение точек 2^1 и 8^1. Остальное построение повторяется, как в первом приеме.

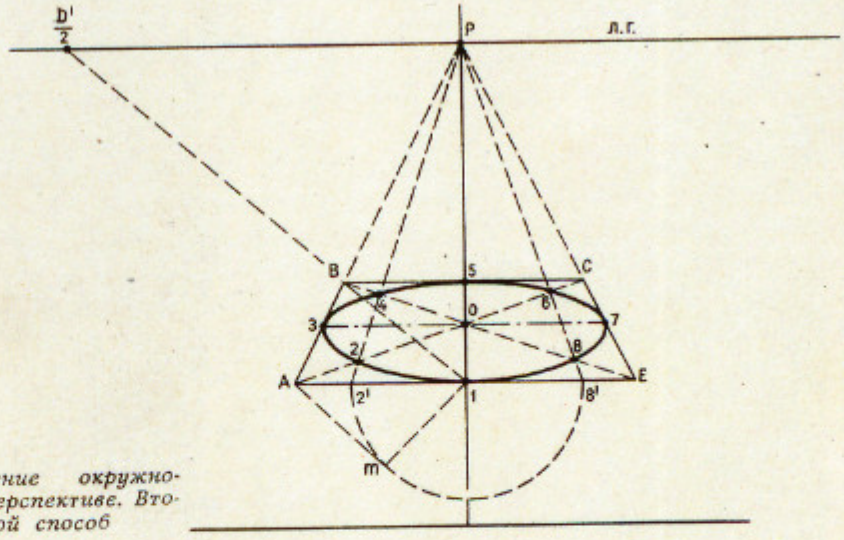
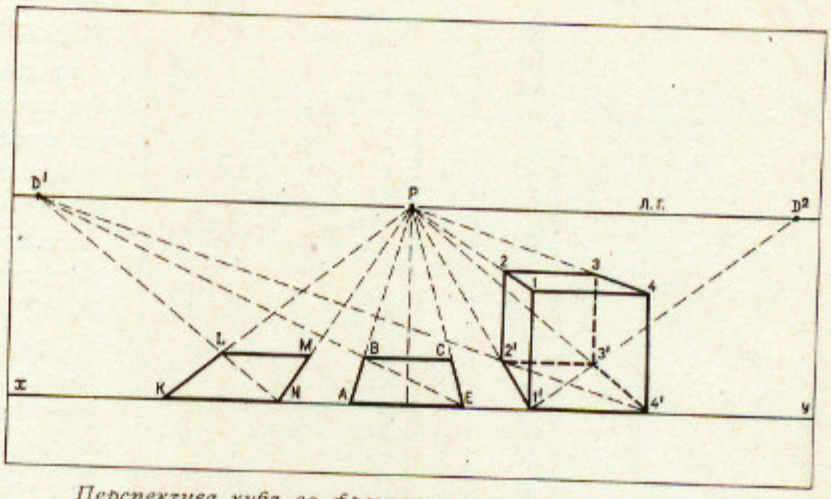


Рис. 108 Построение окружности в перспективе. Второй способ

ПЕРСПЕКТИВА КУБА ВО ФРОНТАЛЬНОМ ПОЛОЖЕНИИ

(Рис. 109)

Построение перспективы куба во фронтальном положении показано на *рис. 109*. Оно ясно из чертежа.



Перспектива куба во фронтальном положении Рис. 109

ПОСТРОЕНИЕ ЧЕТЫРЕХГРАННОЙ ПРИЗМЫ В ПЕРСПЕКТИВЕ В СЛУЧАЙНОМ ПОЛОЖЕНИИ ПО ЗАДАННЫМ РАЗМЕРАМ

(Рис. 110)

Если на рисунке надо изобразить в перспективе призму в любом повороте по точно заданным размерам, то можно применить способ, показанный на *рис. 110*.

Построим в плане основание призмы желаемого размера под заданным углом к картинной плоскости. Выберем точку зрения Z. Для определения точки схода одного из направлений горизонтальных ребер призмы проведем через точку Z прямую, параллельную с направлением $1-2$ и $3-4$ до пересечения с линией горизонта в точке F^1. Так как вторая точка схода находится за пределами картины, то можно применить такой способ, когда ею не пользуются. Для этого продолжим направления ребер призмы $1-2$ и $3-4$ до линии основания картины, найдя 1^2 и 4^2. Перенесем точки 1^2 и 4^2 на основание картины, где будет построено перспективное изображение. Точку схода F^1 перенесем на линию горизонта картины. Соединим точки 1^2 и 4^2 с точкой схода F^1. От точки 4^2 отложим вверх высоту призмы так, как если бы она стояла на основании картинной плоскости. Получим точку 4, затем таким же путем получим точку 1 и соединим

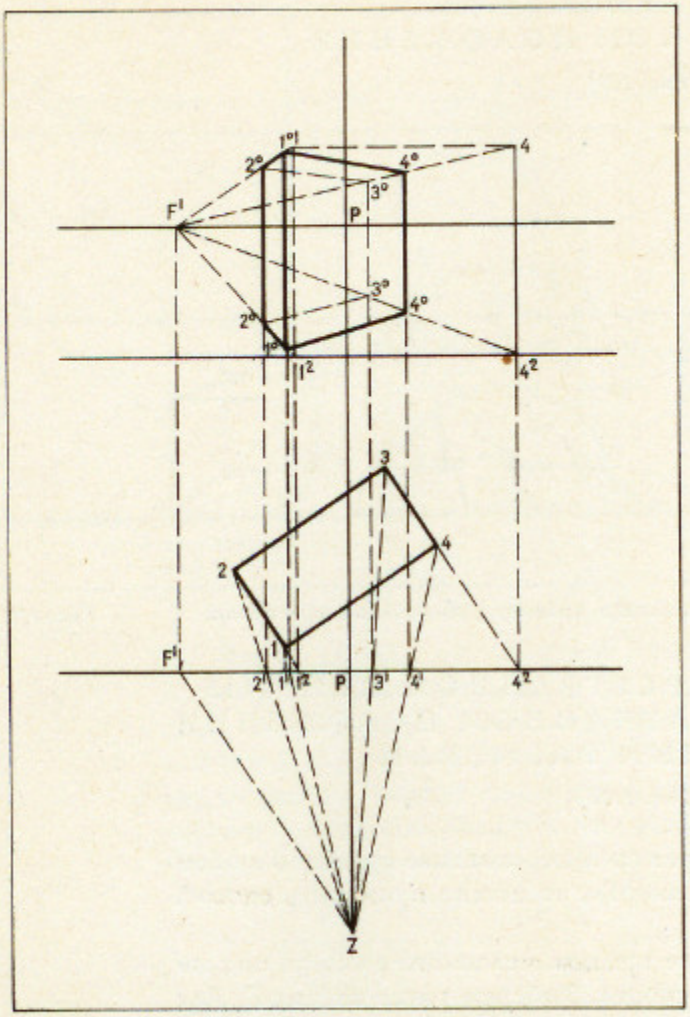


Рис. 110 *Построение четырехгранной призмы в перспективе в случайном положении по заданным размерам*

их с F^1. Высота призмы на любом удалении в глубину картины будет определяться расстоянием между линиями $4—F^1$ и $4^2—F^1$. Соединив на плане вершины углов призмы *1, 2, 3, 4* с точкой зрения Z, на пересечении с картинной плоскостью мы получим $2^1—3^1$ и $1^1—4^1$, соответствующие перспективным сокращениям сторон призмы. От точек 2^1, 1^1, 3^1, 4^1 проводим вертикали до пересечения с направлениями $1^2—F^1$ и $4^2—F^1$. Тем самым получим в перспективе основание четырехугольника 1^0, 2^0, 3^0, 4^0. На продолжениях тех же вертикалей при их пересечении с направлениями $4—F^1$ и $1—F^1$ найдем верхнее основание призмы, чем и будет закончено ее построение.

Рекомендуем сделать с натуры зарисовки шкатулки, шкафа и других прямоугольных предметов и проверить правильность их перспективных построений на основании полученных знаний. При проверке следует нанести на рисунок линию горизонта и точки схода.

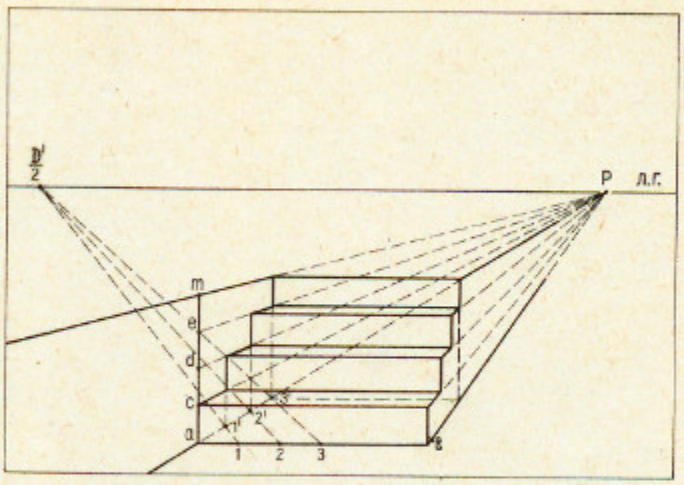
ПЕРСПЕКТИВА ЛЕСТНИЦЫ

(Рис. 111, 112)

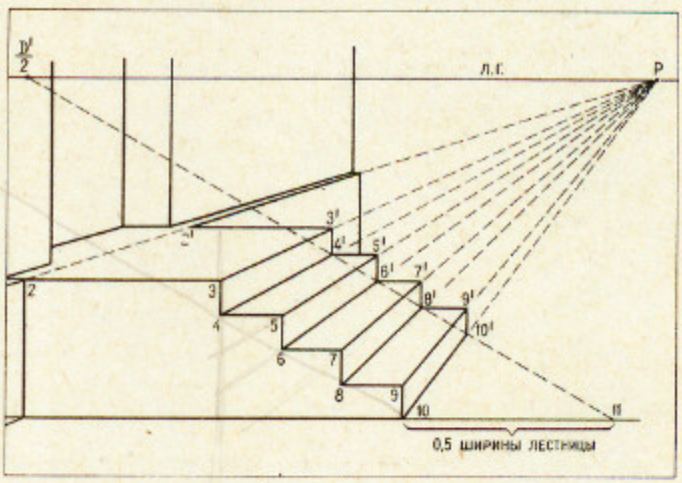
Если мы знаем, какой высоты и ширины должны быть ступени лестницы, а также ширину марша, то можно точно построить ее перспективное изображение с избранной точки зрения.

Рассмотрим перспективу лестницы во фронтальном положении *(рис. 111)*. С целью удобства размещения рисунка расстояние до

точки D^1 уменьшаем в два раза, что делается в тех случаях, когда не нужно выносить построение за пределы рисунка. На точность перспективного построения это уменьшение расстояния PD^1 в два раза не влияет, так как соответственно уменьшают в два раза и ширину ступеней. Продолжив вверх линию высоты нижней ступени, отметим на ней точки *a, c, d, e, m* на расстояниях, равных высоте ступеней. Соединим точки *c, d, e, c, m* с центральной точкой схода *P*. От точки *a* на линии *ab* отложим расстояние, равное половине заданной ширине ступени (величина *a — 1*), и повторим эту величину столько раз, сколько ступеней должна иметь лестница. Соединим точки *1, 2, 3* с точкой $\frac{D^1}{2}$. Из пересечений с линией *aP* в точках 1^1, 2^1, 3^1 проведем вертикальные линии до пересечения с направлениями, определяющими высоту ступеней. Построив одно профильное изображение лестницы, перенесем это изображение на другую ее сторону *(рис. 111)*.



Перспектива лестницы. Фронтальное положение *Рис. 111*



Перспектива лестницы. Профиль *Рис. 112*

Для изображения лестницы в профиль *(рис. 112)* легко построить видимую фронтально боковую сторону в нужных пропорциях. Затем надо отложить на горизонтальной прямой половину ширины лестницы *10—11* и соединить точку *11* с точкой схода $\frac{D^1}{2}$. Прямые, которые проведены в точку схода *P* от углов фронтального построения боковой поверхности лестницы, дают возможность построить противоположную ее сторону.

Рис. 113 *Гюбер Робер. Праздник весны. Масло*

На картине Гюбера Робера «Праздник весны» *(рис. 113)* изображена лестница, боковая сторона которой видна во фронтальном положении, что соответствует помещенному в книге схематичному рисунку.

Такое же фронтальное построение дано на картине Франческо Гварди «Вид в Венеции» (*рис. 114*).

Рекомендуем нарисовать с натуры и по представлению лестницу в различных положениях по отношению к картинной плоскости и к линии горизонта.

Франческо Гварди. Вид в Венеции. Масло *Рис. 114*

ПЕРСПЕКТИВА ОТКРЫТОЙ ДВЕРИ

(Рис. 115)

На основании точных методов построения перспективы можно определить на рисунке размеры и степень сокращения сторон

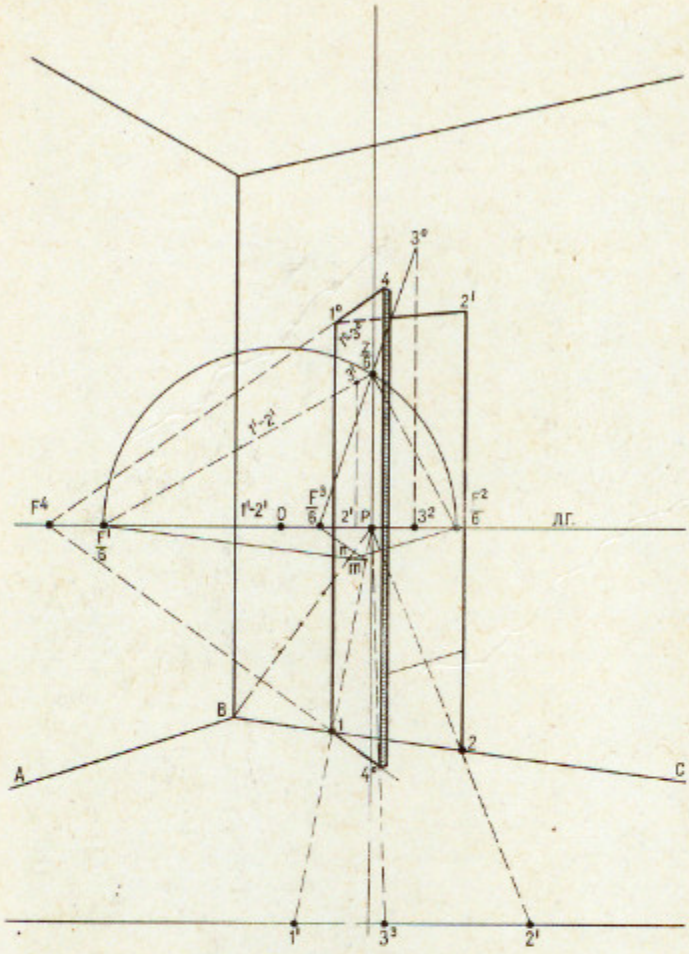


Рис. 115 *Перспективное построение открытой двери*

изображаемых объектов в любых поворотах и на любом удалении от зрителя. Для примера помещаем здесь построение открытой двери, когда надо определить ширину дверного проема, помещенного под случайным углом к плоскости картины.

Нарисуем угол комнаты в любом случайном положении *(ABC)*. Наметим на желаемой высоте линию горизонта и центральную точку схода *P*. Нарисуем дверной проем и открытую под случайным углом дверь. Для определения действительной ширины дверного проема, чтобы измерить его, угол комнаты *B* соединим с точкой *P*. Прямую *BP* разделим на столько частей, чтобы точки схода F^1, F^2 и точка зрения *Z* поместились в пределах картины. В нашем примере прямую *BP* разделим на шесть равных частей. Через полученную точку *n* проведем прямые, параллельные основанию стен, до пересечения с линией горизонта в точках $\frac{F^1}{6}$ и $\frac{F^2}{6}$. Разделим пополам расстояние между точками схода $\frac{F^1}{6}$ и $\frac{F^2}{6}$ в точке *O* и радиусом $O\,\frac{F^1}{6}$ проведем полуокружность, которая пересекаясь с главной осью картины в точке $\frac{Z}{6}$, определит расстояние от картины до зрителя, уменьшенное в шесть раз. Точки схода $\frac{F^1}{6}$ и $\frac{F^2}{6}$ соединим с полученной точкой $\frac{Z}{6}$. Прямые $\frac{F^1}{6}\,\frac{Z}{6}$ и $\frac{Z}{6}\,\frac{F^2}{6}$ соответствуют положению стен *AB* и *BC* по отношению к картинной плоскости.

Проведем через точки *1* и *2* от центральной точки схода *P* прямые и продолжим их до пересечения с основанием картины в точках

1^1 и 2^1. Полученная величина 1^1-2^1 есть проекция истинного размера ширины двери.

Так как дверной проем расположен в стене BC, направленной в точку схода F^1, находящуюся за пределами картины, то для определения по найденной проекции истинной его ширины надо отложить от точки схода $\frac{F^1}{6}$ на горизонте по направлению к главной точке схода P величину проекции 1^1-2^1 (с основания картинной плоскости). Из точки 2^1, найденной на линии горизонта, восставим перпендикуляр до пересечения с направлением $\frac{F^1}{6}\frac{Z}{6}$ в точке 3^1. Полученная величина прямой $\frac{F^1}{6}3^1$ будет искомой истинной величиной ширины дверного проема.

Для определения ширины открытой двери точку 1 соединим с точкой P прямой линией, которую разделим на шесть равных частей. Из точки m $\left(mP=\frac{1-P}{6}\right)$ проведем прямую, параллельную направлению открытой двери до пересечения с линией горизонта в точке схода $\frac{F^3}{6}$. Соединив точку $\frac{F^3}{6}$ с точкой $\frac{Z}{6}$, получим угол открытой двери по отношению к картинной плоскости.

Чтобы определить видимую на рисунке в перспективном сокращении ширину открытой двери, найденную истинную ширину ее $\frac{F^1}{6}3^1$ отложим от точки схода на прямой $\frac{F^3}{6}\frac{Z}{6}$ или на ее продолжении до точки 3^0. Величину $\frac{F^3}{6}3^0$ спроектируем на линию горизонта и получим проекцию ширины открытой двери $\frac{F^3}{6}3^2$. Для получения истинной ширины изображаемой открытой двери от точки 1^1 на основании картины отложим вправо проекцию открытой двери $\frac{F^3}{6}3^2$ (получим 1^1-3^3) и соединим точку 3^3 с точкой P прямой линией, которая, пересекаясь с направлением открытой двери, определит ее ширину, равную $1-4^0$.

Продолжив направление открытой двери 4^0-1 до пересечения с линией горизонта в точке F^4, получим точку схода для верха и низа открытой двери. Проведем из точки F^4 прямую через точку 1^0 верха открытой двери до пересечения с вертикальной прямой 4^0-4. Полученное перспективное изображение прямоугольника $1-1^0-4-4^0$ и есть перспективное изображение открытой двери под случайным углом к картине.

Рекомендуем нарисовать с натуры и по представлению открытую дверь под различными углами.

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ВЫСОТЫ ФИГУР ЛЮДЕЙ И ПРЕДМЕТОВ В ПЕРСПЕКТИВЕ НА РАЗНОМ УДАЛЕНИИ ОТ КАРТИННОЙ ПЛОСКОСТИ

(Рис. 116—123)

При работе над композицией часто бывает необходимо определить размеры предметов, находящихся в различном перспективном удалении. На *рис. 116* это показано на примере определения высоты фигур, которые надо нарисовать в точках 2^1, 3^1, 4^1, 5^1, 6^1, если уже намечены размеры фигуры, стоящей в точке 1^1. Для этого соединим взятую на основании картины точку *A* с любой точкой на линии горизонта. В нашем примере проведена линия *AP*. Перенесем точку 1^1 на линию *AP* и найдем точку, из которой проведем вертикальную прямую и спроектируем на нее верх фигуры. Через полученную точку *1* из точки *P* проведем прямую до пересечения с вертикалью *AB*, тем самым определим масштаб фигур людей на любом удалении. Теперь легко определить высоту фигуры, стоящей в любой точке. Для этого проводим горизонтальную линию от точки стояния до основания масштаба *AP* и, проведя затем вертикали до верха масштаба *BP*, получаем искомую величину. Таким способом найдена высота всех фигур. При работе над картиной художнику обязательно надо этим способом проверить высоту всех фигур, так как иначе в изображении могут быть допущены грубые ошибки.

Обращаем внимание на то, что все фигуры, находящиеся на близком и на далеком расстоянии от зрителя, горизонт пересекает на одном уровне. В нашем примере на *рис. 116* горизонт находится немного ниже середины фигуры человека. На *рис. 117* линия горизонта намечена в верхней части изображения, и мы смотрим на фигуры сверху вниз. Величина их на разном удалении найдена по тому же способу, который был изложен применительно к *рис. 116*.

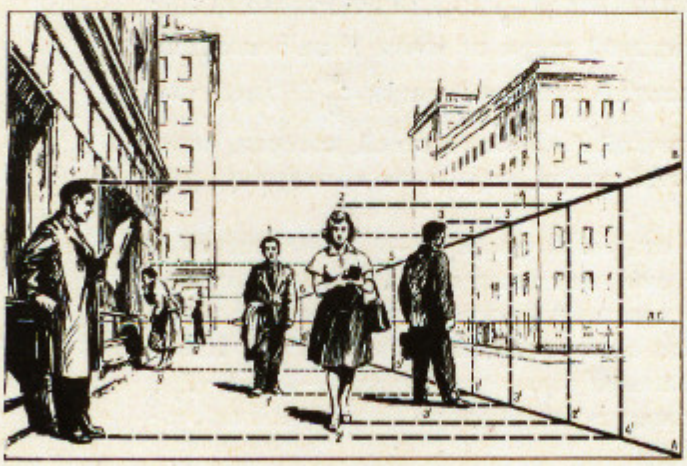
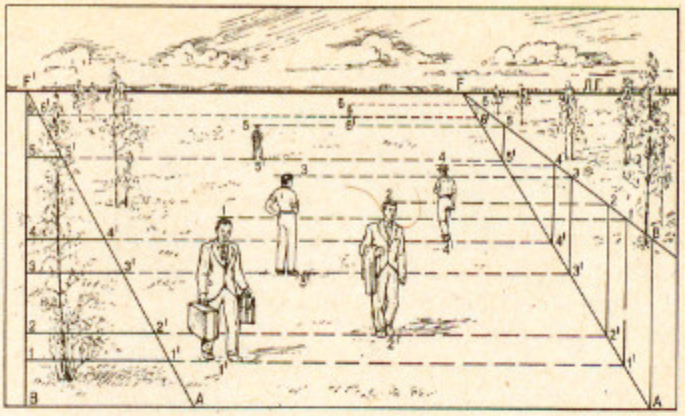


Рис. 116 — *Определение высоты фигур людей на разном удалении от картинной плоскости при низком горизонте*

Первую фигуру можно наметить любого размера в соответствии с композиционным замыслом, но высоту всех остальных фигур необходимо

определять в зависимости от первой.

Если надо изобразить лежащую фигуру или определить перспективные изменения длины предметов на разной глубине, то следует применить следующий способ *(рис. 117):* на правой боковой стороне рисунка отложена величина, равная высоте фигуры, какой ее надо было бы изобразить, если бы она стояла на рамке. Предположим, это величина *AB*. Если эту величину отложить на основании картины и соединить точки *AB* с точкой схода (в нашем примере в левой части рисунка с точкой F^1), то мы получим масштаб широт, которым пользуемся для измерения лежащих фигур.



Определение высоты фигур людей на разном удалении от картинной плоскости при высоком горизонте

Рис. 117

На *рис. 118* горизонт взят на уровне пояса стоящей фигуры. Повторяем правила определения высоты удаленных фигур, исходя из масштаба нарисованной фигуры $3—3^1$. Проведя из любой точки схода горизонтальную идущую к зрителям линию и перенеся на нее точку 3^1, восстановим затем вертикальную прямую до встречи с горизонтальной линией, проведенной через точки *P* и *3* до верха картины. Получим прямую $3—3^1$. Линия, проходящая через точку схода *P* и точку *3*, определяет масштаб высоты. Таким же способом легко отыскать масштаб высоты для фигур, удаленных в любые намеченные точки. Особенно важно определить точные размеры фигур в тех случаях, когда некоторые первопланные фигуры целиком в картине не помещаются — нижняя часть их как бы «срезается» рамой картины. На *рис. 118* показано, каким способом можно найти размеры этих фигур. Ошибка в масштабах фигур, не помещенных целиком в картину, приведет к тому, что фигуры или будут казаться приподнятыми над плоскостью, или, наоборот, опущенными ниже нее. Этим будет нарушена плоскость, на которой стоят фигуры и исказится расстояние между ними.

Когда на картине большое количество фигур и нужно проверить правильность их размеров, можно рекомендовать для проверки построения перспективную сетку *(рис. 119)*. За единицу измерения надо принять средний рост человека и затем строить перспективную сетку из равных квадратов, стороны которых равны росту человека.

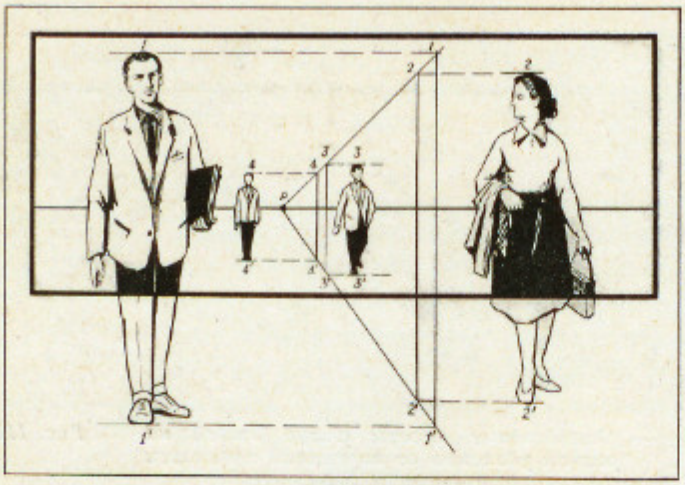


Рис. 118 *Определение высоты первопланных фигур, пересеченных рамой картины*

Для того чтобы определить рост человека в глубине картины, достаточно измерить ширину квадрата на этом расстоянии по горизонтали и поставить ее вертикально. Этим приемом можно пользоваться при рисовании интерьера, например, при построении паркетного пола с размещением на нем предметов.

На картине «Драка при расчете» Матье Ленена *(рис. 120)* фигуры изображены так, что горизонт находится немного ниже половины их роста. Люди изображены на разной глубине, но горизонт пересекает всех их на одном уровне. Ступни ног изображены так, как мы видим их сверху вниз, тогда как верхние части фигур даны в ракурсах, как это бывает при взгляде снизу.

Другим примером размещения большого числа фигур на разном удалении является картина Е. Ф. Крендовского «Площадь провинциального города» *(рис. 121)*.

Перспективное построение картины В. В. Верещагина «Представляют трофеи» *(рис. 122)* показывает ряд колонн крытой галереи, удаляющихся в глубину. Построение угловое, когда одна из точек схода находится на линии горизонта очень далеко от картины, а другая совсем близко за рамой. Границы между прямоугольными плитами пола, а также карнизы имеют направления к этим точкам схода. Колонны и фигуры по мере удаления в глубину кажутся зрителю меньше. Уменьшаются также и видимые расстояния между колоннами. Линия горизонта проходит на уровне плеч на-

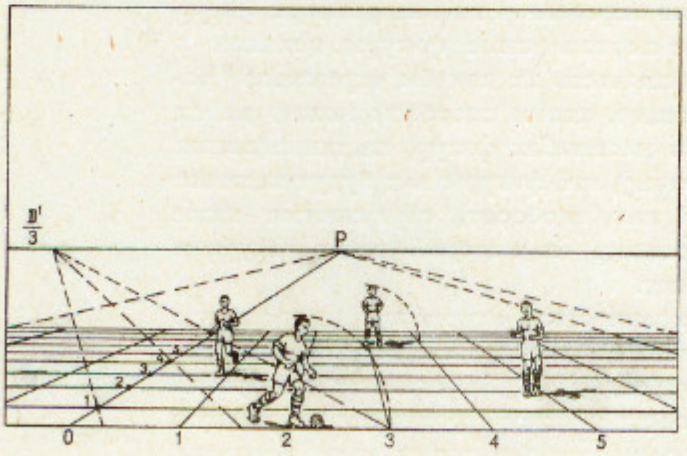


Рис. 119 *Перспективная сетка*

Матье Ленен. Драка при расчете. Масло *Рис. 120*

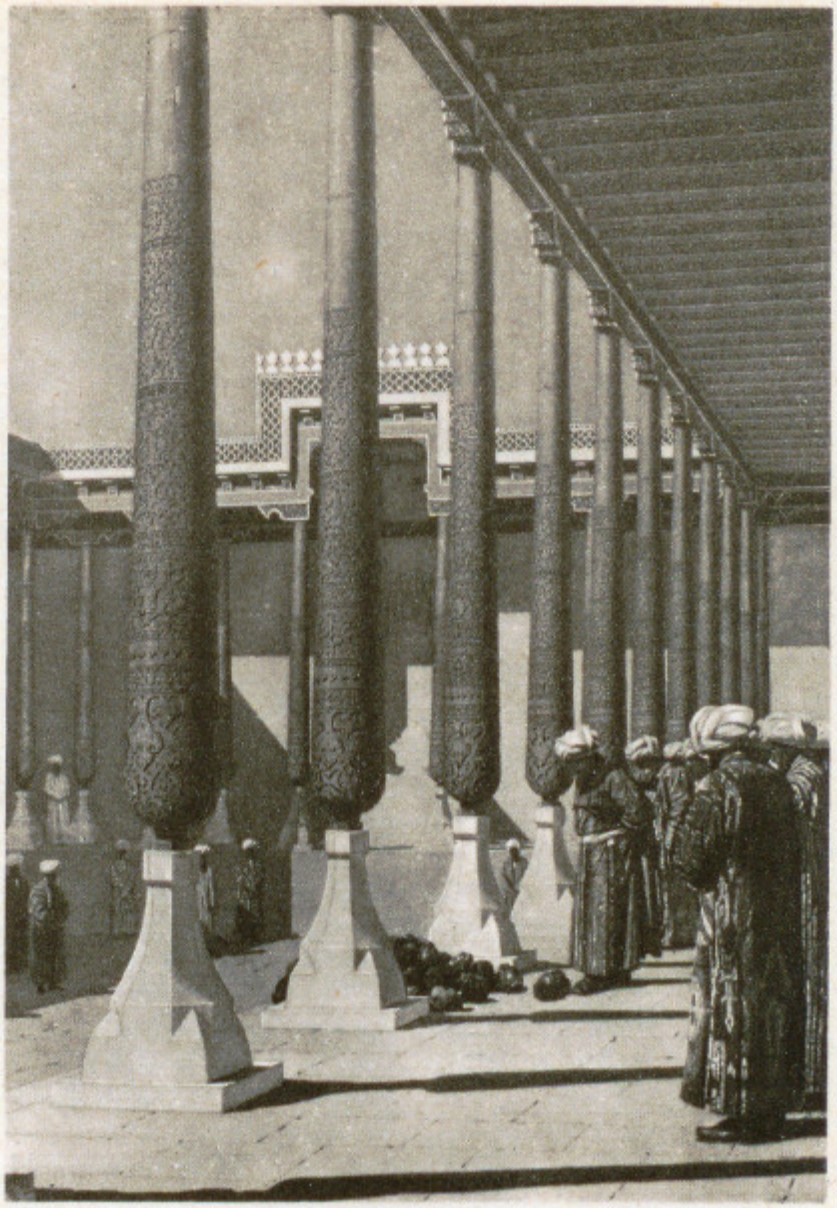
ходящихся в галерее людей, «пересекая» на этой высоте все фигуры как первого плана правой части картины, так и далеко стоящую фигуру слева. Вначале все фигуры художник намечает одного роста, определяя положение каждой из них на картине. В жизни есть люди и высокого и низкого роста, а потому художник, определив положение линии горизонта и масштабы фигур на разном удалении, немного варьирует размеры каждой.

Если надо изобразить фигуру ростом выше или ниже среднего, то следует увеличить или уменьшить ее размеры от верхней точки, не трогая положения ступней ног.

Нарисуйте по представлению нескольких идущих по дорожке в парк людей, расположив их на разной глубине, когда горизонт пересекает фигуры. Такой же рисунок выполните с горизонтом выше фигуры человека.

Рис. 121 *Е. Ф. Крендовский. Площадь провинциального города. Масло*

Если надо фигуры нарисовать на ступенях лестницы, то следует построить масштаб e^1e^2, как показано на *рис. 123*. Здесь дано построение лестницы во фронтальном положении, повторяющем *рис. 111*. Обычно в жилых домах высота ступени имеет 15 *см*, а принимая средний рост человека в 165 *см*, мы вычисляем, что он будет выше ступени в одиннадцать раз. Соединив точки e^1 и e^2 с центральной точкой схода P, получим масштаб высоты для фигур людей, расположенных на любой глубине. Допустим, что нам надо изобразить ближайшую фигуру на второй ступеньке в точке a. Точку a спроектируем до плоскости масштаба e^2Pe^1, то есть до точки a^1. Проведя через a^1 вертикальную линию до основания плоскости масштаба и до верха масштаба, мы получаем высоту фигуры, стоящей на земле, но на нужной нам глубине (высота b^1b). Эту высоту мы отложим вверх от намеченной точки a до точки b^2, определив тем самым высоту стоящей на второй ступеньке фигуры. По тому же способу найдена высота другой фигуры, так как она находится дальше. С правой стороны рисунка в точке e помещена фигура человека, стоящего на полу (на первом плане).



В. В. Верещагин. Представляют трофеи. 1871—1872. Масло *Рис. 122*

Высота до линии горизонта может быть использована как масштаб для определения высоты всех изображаемых предметов. Так, например, если линия горизонта пересекает фигуру человека на уровне плеч, то можно считать, что точка зрения поднята примерно

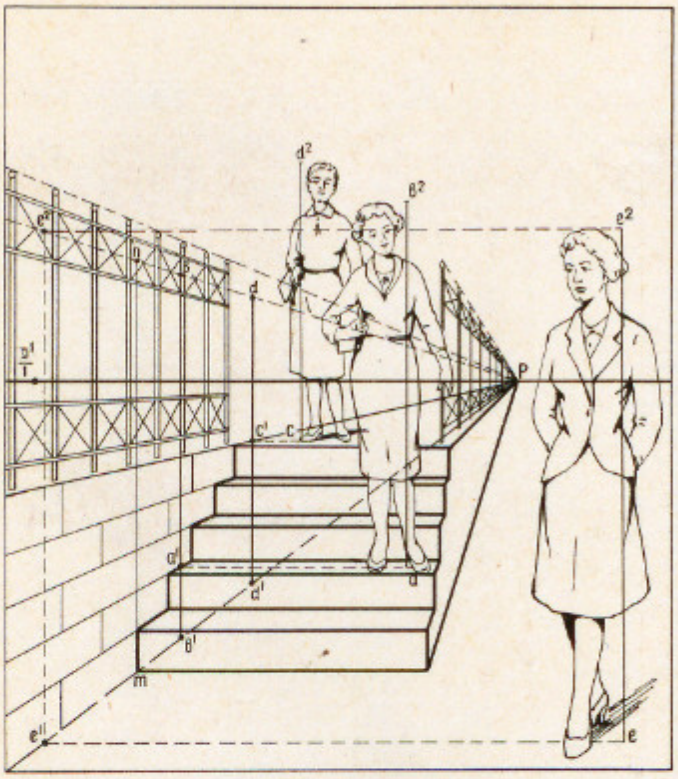


Рис. 123 *Определение масштаба фигур, стоящих на различном уровне*

на полтора метра. На какой бы глубине не находились люди, здания и различные предметы, горизонт в этом случае должен пересекать их также на высоте полутора метров. Если на картине надо определить высоту дома, который необходимо нарисовать на дальнем плане, то расстояние от основания дома до линии горизонта в нашем примере будет равняться полутора метрам. Отложим эту величину, то есть полтора метра, по вертикали вверх столько раз, сколько в натуре она содержится в высоте постройки, мы определим тем самым на рисунке высоту изображения дома в перспективе.

Все вышесказанное позволяет нам определять высоту объектов картины, находящихся на разном удалении в глубину.

МЕТОД ВИЗИРОВАНИЯ И НАТУРАЛЬНЫЙ МАСШТАБ ПРИ РИСОВАНИИ С НАТУРЫ

При рисовании с натуры иногда применяют для проверки правильности изображения так называемый метод визирования, то есть проверку пропорций натуры при помощи карандаша. Для этого в вытянутой руке держат карандаш так, чтобы его положение было вертикальным или горизонтальным (в зависимости от того, по высоте или по длине надо соизмерить пропорциональные соотношения натуры). Закрыв один глаз, надо так держать карандаш, чтобы он был виден на фоне изображаемой натуры. Можно соразмерять высоту и ширину предмета или некоторые из его частей. Передвигая вдоль карандаша палец, отмечают такое расстояние до конца карандаша, которое зрительно совпадает с одной из частей натуры. Эту часть затем можно на глаз «откладывать» столько раз, сколько она «уло-

жится» во всей длине или высоте изображаемого предмета. Та же часть натуры должна соответственно столько же раз «умещаться» в рисунке. Для проверки построения рисунка иногда пользуются отвесом — небольшим грузом, привязанным к концу нитки.

Методом визирования учащиеся могут пользоваться для проверки пропорций натуры, но в основном надо стремиться к тому, чтобы развивать глазомер. Опытные художники, полагаясь на точность своего глаза, метод визирования используют иногда как проверку взятых на глаз пропорций.

Часто рисующие, не имеющие достаточного опыта, при работе над пейзажем допускают нарушения пропорций. Некоторые даже думают, что пропорциональные отношения обязательно выдерживать только при рисовании людей или предметов, а что при рисовании холмов или лесных далей их можно произвольно без ущерба «растягивать» или «сужать». Такое мнение неверно. Мы знаем, что убедительность рисунков у хороших пейзажистов базируется на умении точно передавать пропорции натуры и выдерживать на бумаге те масштабные соотношения между элементами пейзажа, какие были в природе.

Для того чтобы правильно разместить рисунок пейзажа, можно проверить его пропорции, заметив у натуры крайние точки справа и слева, сверху и снизу, которые должны ограничивать изображение. Затем на линейке или полоске бумаги такой же длины, какую имеет альбом или картина, надо на горизонтальной стороне листа наметить расстояние по горизонтали между несколькими характерными точками пейзажа. К числу таких характерных точек может относиться верхушка дерева, вершина фронтона или «конек» крыши дома и т. д. Таким же образом нужно наметить точки по вертикали.

Проведя горизонтальную и вертикальную линии для каждой отмеченной характерной точки, в месте их пересечения мы найдем положение точки на картинной плоскости. Ориентируясь затем на ряд полученных характерных точек, мы нарисуем пейзаж, соблюдая масштаб.

Начинающим можно рекомендовать при рисовании с натуры пользоваться видоискателем, то есть рамкой, имеющей отверстие того же соотношения высоты и ширины, как и лист бумаги. Придвигая видоискатель ближе к глазам или отодвигая его дальше, можно установить различные варианты композиционного размещения натуры. Рамку видоискателя можно вырезать из бумаги или картона. Видоискатель подносите к глазу не ближе чем на величину, равную диагонали отверстия.

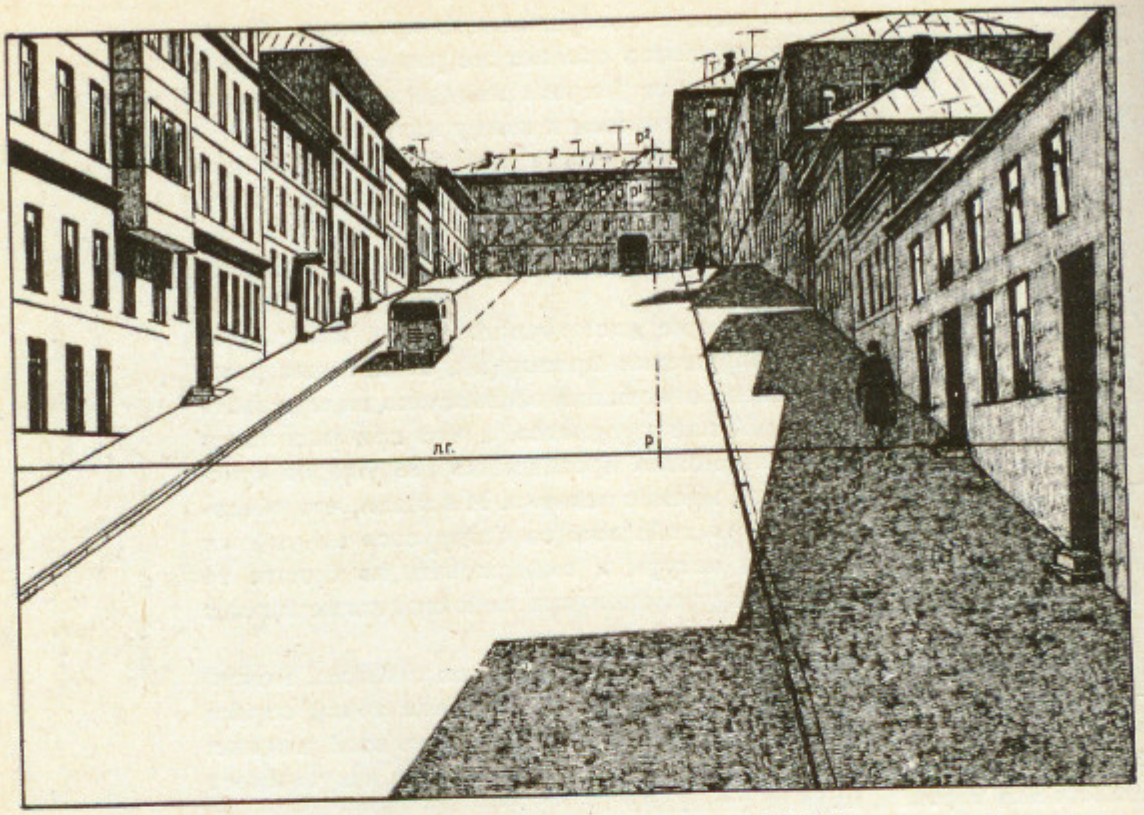


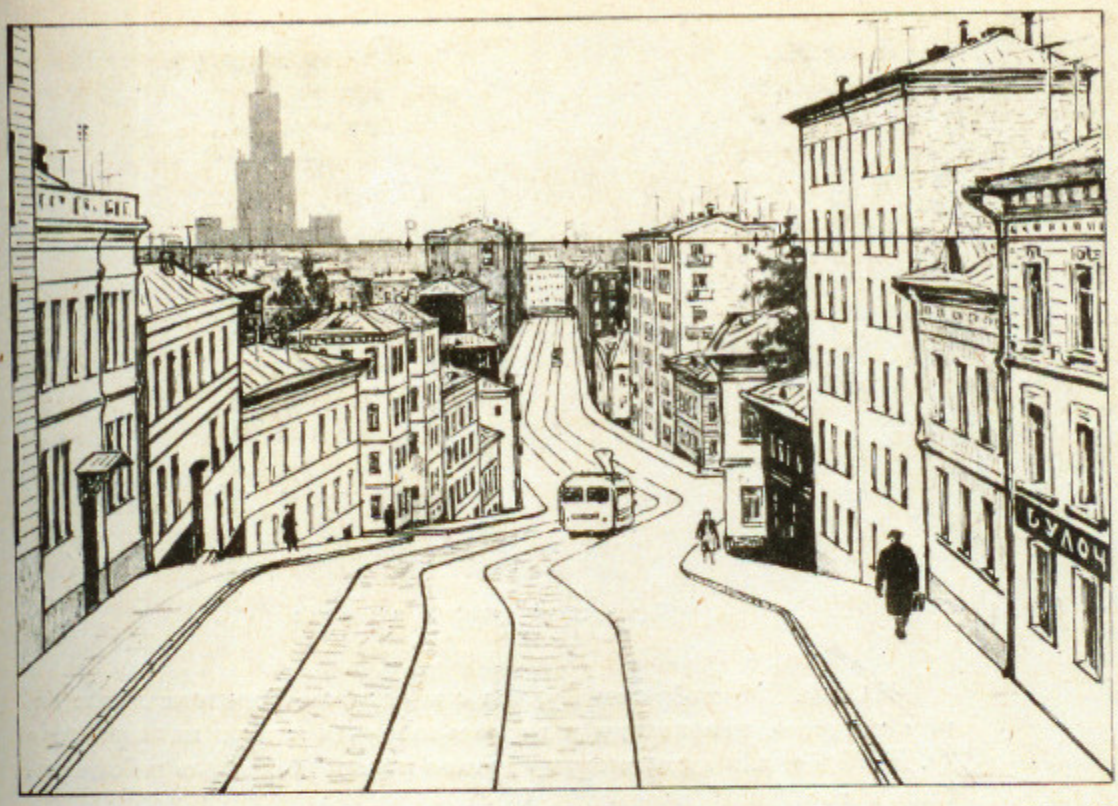
Рис. 124 *Перспектива улицы с подъемом*

ПЕРСПЕКТИВА УЛИЦ И ДОРОГ

(Рис. 124—127)

В первом выпуске (*рис. 85*) помещен рисунок, на котором изображена улица во фронтальном положении на горизонтальной плоскости. Линия горизонта помещена ниже середины листа, как и в большинстве картин. Все удаляющиеся от зрителя горизонтальные линии фасадных сторон направлены к центральной точке схода *P*. Ширина окон и простенков видна тем больше суженной, чем дальше они находятся от глаза наблюдателя. На боковых сторонах домов карнизы и другие горизонтали нарисованы параллельно линии горизонта. Центральная точка схода *P* находится посредине картины.

На *рис. 124* мы видим улицу с подъемом. Карнизы домов, подоконники и другие горизонтальные прямые имеют точку схода *P* на линии горизонта, а основания домов направлены выше линии горизонта в точку P^2, расположенную на одном перпендикуляре с центральной точкой схода. Затем улица имеет более пологий подъем,



Перспектива улицы со спуском *Рис. 125*

а потому точка схода для границ тротуаров и оснований домов расположена ближе к горизонту, то есть в точке P^1. Также выше линии горизонта будут расположены точки схода для поднимающихся по наклонной улице автомобилей, троллейбусов и другого транспорта. Точки схода выше горизонта называются *воздушными* точками. Чем круче подъем, тем выше над горизонтом будет находиться точка схода.

Когда мы изображаем направленную вниз улицу или дорогу, то точки схода для расположенных на наклонной поверхности тротуаров и оснований домов будут находиться ниже линии горизонта и тем дальше от него, чем круче спуск. На *рис. 125* ближайшая часть улицы не имеет спуска. Далее мы видим крутой спуск, а затем поворот улицы. Чем больше поверхность земли приближается к горизонтальному положению, тем ближе расположена точка схода к линии горизонта. Точки схода ниже линии горизонта называют *земными* точками схода.

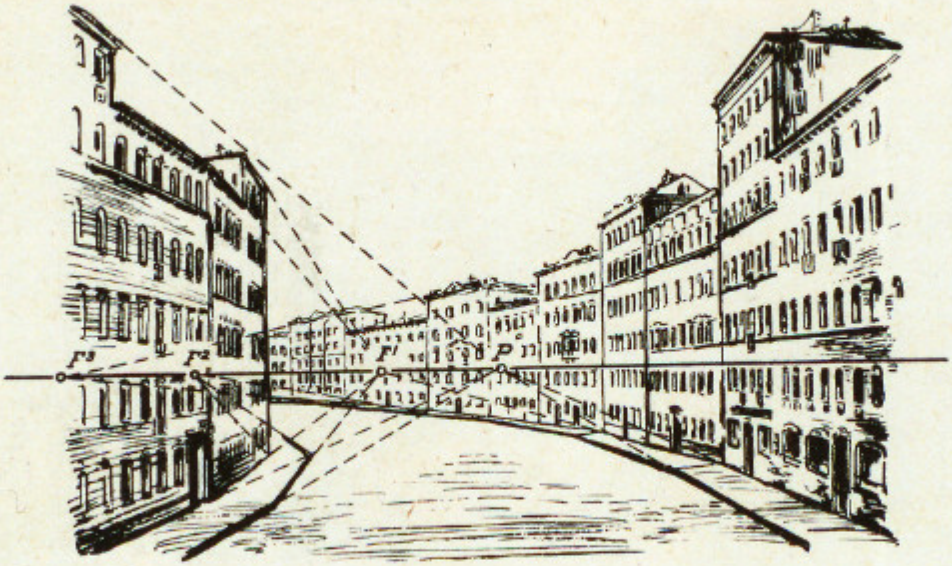


Рис. 126 *Перспектива улицы с поворотом*

На *рис. 126* изображена улица с поворотом. Горизонтальные линии построек направлены в несколько точек схода на горизонте F^1, F^2, F^3 и т. д. в зависимости от углов поворота фасадов по отношению к картинной плоскости. Фасады, расположенные перпендикулярно к картине, имеют направления горизонтальных линий карнизов, окон и т. п. в центральную точку схода P. Если улица с поворотом имеет подъем или спуск, то точки схода всех горизонтальных линий окажутся на горизонте вправо или влево от точки P в зависимости от угла поворота, а точки схода для оснований этих же домов будут расположены на перпендикулярах к линии горизонта от соответствующих точек схода горизонтальных направлений.

«Новый Рим» *(рис. 127)* Сильв. Ф. Щедрина имеет перспективное изображение реки и архитектурного пейзажа. В соответствии с законами перспективы река нарисована сужающейся по мере удаления от зрителя. Высота берега справа кажется уменьшенной на более дальнем плане. Стены прибрежных домов слева расположены под разными углами к картинной плоскости, что зависит от изгиба реки. Точки схода горизонтальных линий окон и крыш у ближайшего дома так же, как и у здания, которое помещено ближе к мосту, находятся на горизонте, но в разных местах, что соответствует различным поворотам фасадов домов по отношению к картинной плоскости. Можно проследить направления сходящихся в точках сходов линий

Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. 1824. Масло *Рис. 127*

этих построек, прикладывая на рисунке к ним карандаш или линейку.

С натуры, по памяти и по представлению сделайте несколько рисунков улицы, расположенной на горизонтальной плоскости, направленной вверх, вниз, а также с поворотом. Расположите на улице фигуры людей и транспорт на разном удалении от картинной плоскости. Нарисуйте фигуры людей и транспорт на улицах со спуском и с подъемом.

Рис. 128 М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940. Бронза

ВИДЫ И ЖАНРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Когда мы посещаем Третьяковскую галерею или Эрмитаж, нам не приходит в голову заниматься классификацией картин или скульптур, доставляющих величайшее эстетическое наслаждение, обогащающих новыми мыслями и чувствами. В самом деле, было бы неестественно, если бы мы, восхищаясь дивными красками и стремясь постичь глубочайшее содержание «Блудного сына» Рембрандта или «Боярыни Морозовой» Сурикова, старались прежде всего определить принадлежность этих гениальных творений к определенным группам или видам искусства. И все же необходимо иметь четкое и ясное представление о возможностях и особенностях различных видов и жанров изобразительного искусства. Это поможет глубже проникнуть в содержание отдельных произведений, разобраться в специфике художественных средств, уяснить значение искусства в жизни общества. Особенно необходимо это художнику, который ставит перед собой творческие задачи, который хочет выразить с помощью кисти, карандаша или резца определенную мысль.

Живопись, скульптура, графика — эти различные виды изобразительного искусства родственны друг другу. Художник — живописец, скульптор, график — создает зрительный образ. Средствами цвета, пластики или рисунка он изображает

человека и окружающий его мир, заставляя поверить в их реальное существование. Правда, в этом отношении изобразительному искусству близки, например, хореография или кино, однако в противоположность им, как, впрочем, и другим видам искусства, живопись, скульптура, графика способны передать лишь один момент в вечном течении жизни. Художественный образ в изобразительном искусстве не формируется во времени, но и в одном моменте (пусть это будет изображение определенного события, портрет какого-то человека и т. д.) художник обязан дать представление и о прошедшем и о будущем.

В то же время живопись, скульптура, графика существенно отличаются друг от друга, что вытекает из специфических средств выражения, которые определяют возможности ваятеля, живописца или графика в передаче окружающей действительности, мыслей, чувств, переживаний человека.

Различие видов изобразительного искусства во многом объясняется тем, что живопись, графика, скульптура, отчасти декоративно-прикладное искусство обладают своими сферами отображения жизни. Конечно, раскрытие больших общественных идей, скажем, идей патриотизма, борьбы за коммунизм, борьбы за мир одинаково доступно для всех видов изобразительного искусства. Но и здесь пути воплощения этих идей различны, в результате чего в художественных произведениях будут подчеркнуты разные стороны, аспекты, грани одной и той же темы.

В смысле широты охвата жизни, различных событий, природы пальма первенства принадлежит живописи. Хотя в картине изображение развертывается на плоскости, художник может создать иллюзию глубокого пространства, а путем сочетания различных красочных оттенков наполнить полотно светом и воздухом. Колорит — могучее оружие живописца, он помогает дать яркое и многогранное представление о действительности, усиливает эмоциональную выразительность художественного образа. По существу живописец может изобразить все, что нас окружает.

Художник-график гораздо более ограничен в этом смысле по сравнению с живописцем. В основе графического произведения лежит преимущественно рисунок, главным средством выражения является соотношение белого и черного, выразительность линии, светотень, тон. По самой своей природе графика — искусство гораздо более камерное, чем живопись. Вместе с тем изобразительные средства графики позволяют решать столь же ответственные и серьезные темы, что и в живописи.

Средства выражения скульптуры совсем иные, нежели живописи и графики. Выразительность художественного образа в скульптуре определяет объемно-пространственная характеристика. Первостепенное значение имеют здесь постановка фигуры, ее силуэт, жест, движение. Скульптура (если это не рельеф) требует кругового обхода; каждая новая точка зрения обогащает первоначальное впечатление, и в результате возникает целостный художественный образ произведения.

Способность различных видов изобразительного искусства с наибольшей полнотой и силой раскрывать отдельные стороны жизни определила первенствующее положение живописи и скульптуры в те или иные исторические периоды.

Так, в Древней Греции ваяние играло ведущую роль. Идеал гармонически развитого человека с большой яркостью и полнотой был воплощен многими замечательными скульпторами V—IV в. до н. э.

В эпоху Возрождения (например, в Италии XIV—XVI вв.) получили развитие и живопись, и ваяние. Художественные средства двух этих видов изобразительного искусства наилучшим образом выражали те чувства свободы и осознания человеком своей личности, которые вдохновляли гениальных мастеров этой эпохи.

Рафаэль. Афинская школа. 1509—1511. Фреска в Ватикане

Рис. 129

Высокие мысли о силе человека, его достоинстве, красоте его внешнего и внутреннего облика великолепно выразил Микеланджело в статуе библейского героя Давида. То же желание прославить человека вдохновило и Рафаэля, создавшего фреску «Афинская школа» (*рис. 129*), которая украшает одну из парадных зал Ватиканского дворца (1509—1511). Это произведение утверждает творческую силу человеческой мысли, его разум, его неисчерпаемые возможности в познании мира и духовного богатства человека.

Во второй половине XIX века в России подлинного расцвета достигла живопись, тогда как скульптура развивалась менее успешно. Это связано с общественным и духовным развитием России того периода. Народно-освободительные идеи, борьба передовых сил за раскрепощение народа от ига царизма, страстная критика существующих порядков определили великолепное развитие живописи, которая сочетала и утверждение определенных идеалов, и острую критику действительности. В картине И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии» (*рис. 130*) взято одно из явлений современной художнику действительности.

С изумительным тактом и огромной жизненной убедительностью показывает художник в своей картине и несчастного горбуна, страстно желающего приблизиться к «чудотворной» иконе, и разряженных купчих, чувствующих себя центром

происходящего, и полицейских, отгоняющих нагайками простой люд, и странниц, жадно тянущихся к «святыне».

Преимущественное развитие отдельных видов искусства можно наблюдать и в наше время. Так, в первые годы после Великого Октября в советском искусстве бурно развиваются различные формы агитационно-массового искусства, в частности политический плакат. Хотя плакат существовал и раньше, именно в период острой политической борьбы он обрел необыкновенную силу выразительности и идейную глубину. Лаконичный, ясный, в высшей степени собранный художественный язык плаката как нельзя лучше соответствовал духу времени гражданской войны и, главное, задачам, которые были поставлены перед искусством жизнью. От искусства требовалась прежде всего ясная и четкая политическая направленность, оно должно было призывать и направлять массы на свершение героических дел, оно должно было быть и стало верным помощником Коммунистической партии в ее борьбе с врагами революции. Вместе с тем искусство должно было мгновенно откликаться на многочисленные события большой политической важности.

Следовательно, в разные исторические периоды первенствующее значение приобретают различные виды изобразительного искусства. Каждая эпоха выдвигает на первое место тот его вид, который способен с наибольшей полнотой отразить существенные черты времени, раскрыть его большие, главные, определяющие общественные идеи. В то же время каждый исторический период в развитии искусства и его отдельных видов — это новый, более глубокий этап в познании искусством человека, его мыслей и чувств, его внутренней сущности, так же, как и новая ступень в познании человеком возможностей искусства.

В течение многовекового развития изобразительного искусства определились его различные типы и жанры. Этот процесс протекал отнюдь не искусственно, а был подсказан теми объектами и темами, которые вдохновляли художников. В конечном счете возникновение и развитие различных жанров скульптуры, живописи, графики определялись стремлением художников глубже познать окружающее и человека.

Формирование жанров изобразительного искусства происходило в течение длительного времени. В результате выявились жанровые особенности каждого вида изобразительного искусства. Оказывается, живопись, скульптура, графика имеют в смысле жанрового деления и точки соприкосновения, и существенные отличия. Так, например, в портретном жанре работают и живописец, и скульптор, и график. Но пейзажный жанр свойствен лишь живописи и графике, хотя элементы пейзажа встречаются и в пластике. То же касается книжной иллюстрации; это область прежде всего рисунка, ксилографии, литографии, отчасти живописи, но не скульптуры.

Разговор об особенностях различных жанров имеет смысл начать с живописи, так как она обладает наибольшим жанровым богатством.

Живопись делится на несколько типов. Это, во-первых, *монументальная* живопись, связанная с архитектурой. К монументальной живописи относятся стенные росписи, мозаика. Этот тип живописи возник очень давно. И сейчас нас поражают древние стенные росписи Египта, Древнего Рима, Китая, Индии. Великолепные мозаики сохранились от византийского искусства, которое развивалось с первых веков нашей эры до завоевания Константинополя турками в середине XV века. Из Византии техника мозаики перешла в Киевскую Русь, но особенное распро-

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Масло *Рис. 130*

странение в древнерусском искусстве получила фресковая роспись. Мы не перестаем восхищаться монументальной живописью Италии эпохи Возрождения. В наше время монументальная живопись является неотъемлемой частью многих общественных сооружений. Мозаичные панно украшают некоторые станции Московского и Ленинградского метро, залы нового здания МГУ, стенные росписи имеются во многих павильонах Выставки достижений народного хозяйства в Москве, в театрах, дворцах культуры, клубах, на вокзалах.

Новый подъем, который переживает монументальная живопись в нашей стране, не случаен. Советское искусство является пропагандистом самых передовых общественных идей. Именно поэтому оно обращается к лаконичным и обобщенным образам монументальной живописи, которая воплощает облик нового человека — создателя коммунистического общества и воспевает его героические дела.

Особым типом живописи является живопись *декоративная*. Чаще всего она также связана с архитектурой и в таких случаях иногда называется *монументально-декоративной*. Однако в отличие от собственно монументальной живописи декоративные композиции состоят из самых различных орнаментальных мотивов, а порой из символических атрибутов — знамен, эмблем, отдельных предметов. История стенной декоративной живописи уходит своими корнями в глубокую древность. Это очень обширная и интересная область изобразительного искусства. Декоративная живопись гораздо более, чем монументальная, связана с повседневной жизнью. Она находила и находит применение в росписи бытовых предметов.

Во многих квартирах сейчас можно видеть деревянные изделия Хохломы — села, расположенного недалеко от Горького. Декоративная живопись процветает во многих странах Востока, где искусство орнамента имеет давние богатые традиции.

Характерные особенности отличают *театрально-декорационную* живопись, связанную с оформлением сцены, с театральным представлением.

Есть еще один тип живописи, не имеющей самостоятельного значения. Это живопись *миниатюрная*, связанная с книгой, с изделиями прикладного искусства. Подлинного расцвета достигла миниатюрная живопись в Древней Греции, где она была связана с росписью ваз. Именно вазовая живопись — богатейший источник наших знаний об античной живописи вообще. Очень важную роль играла миниатюрная живопись до изобретения книгопечатания. В эпоху средневековья в искусстве Западной Европы, Византии, Древней Руси, Ирана, Средней Азии, Армении, Индии и других стран были созданы замечательные произведения книжной миниатюры. В дальнейшем миниатюрная живопись приобрела относительную самостоятельность (портретная миниатюра). В настоящее время в технике миниатюры работают мастера прикладного искусства многих стран. Такова современная лаковая живопись Китая, Вьетнама; в Советском Союзе — живопись Палеха, Федоскина.

Огромную роль в развитии изобразительного искусства сыграла так называемая *станковая* живопись. К ней относятся картины (портреты, пейзажи и т. д.), написанные на металле, доске, холсте, картоне, то есть такие произведения, которые можно свободно переносить. Возникла станковая живопись в начале нашей эры. К ней можно причислить иконы, появление которых связано с победой христианства. Но собственно станковая живопись появилась в конце средневековья, в Европе XIV—XV вв., когда религиозное содержание начало уступать в искусстве место реальной жизни.

Станковая живопись является высшим типом живописи. Художник свободен здесь в выборе тем и сюжетов. Он имеет возможность полно и глубоко выразить чувства и мысли, которые его волнуют. Он не связан особенностями архитектуры или формой предмета, свободен в выборе формата картины.

Познакомившись в самых общих чертах с различными типами живописи, обратимся к ее многочисленным жанрам.

Еще в живописи далекого времени мы встречаемся с изображениями человека, различных животных, птиц, растений. Но такие изображения нельзя считать определенными жанрами. Чаще всего они играют подчиненную роль в более обширных композициях мифологического характера. Именно *мифологический* жанр и является жанром, который получил богатое развитие в изобразительном искусстве тех эпох, когда мифология и религия играли очень важную роль в духовной жизни людей.

Мифология возникла на заре истории человеческого общества. Бессильный перед лицом могущественной природы, видевший в каждом ее явлении действие добрых или злых сил, человек населил окружающий его мир бесчисленными духами, героями, богами. Но с самого начала он стал наделять мифологические, религиозные образы теми особенностями, которые в сущности были присущи ему самому. В поэтических сказках первобытных народов, в сказках, где героями являются звери, птицы, растения, нетрудно обнаружить проявление самых понятных и простых человеческих чувств и переживаний. Особенное значение мифология приобрела тогда, когда ее образы стали антропоморфными, то есть обрели человеческий облик. Это относится в первую очередь к греческой мифологии, ко-

Фрагмент фриза алтаря Зевса в Пергаме. II в. до н. э. Мрамор *Рис. 131*

горая стала почвой и основой изобразительного искусства древней Эллады. В греческой мифологии с наибольшей полнотой и яркостью обнаружился идеал человека той эпохи, его высокие представления о человеческой личности, о его физическом совершенстве и нравственной силе.

До нас не дошли образцы античной живописи, равноценные произведениям скульптуры, хотя нет никакого сомнения в том, что мифологические сюжеты разрабатывались античными живописцами. Чтобы больше не возвращаться к мифологическому жанру в античном искусстве, рассмотрим одно из произведений скульптуры, в котором в образах богов и героев выражено представление о силе человека,— фриз алтаря Зевса в Пергаме (созданный во II веке до н. э.). В этом грандиозном фризе, выполненном в технике горельефа, показана битва богов Олимпа с восставшими против них гигантами — сыновьями богини земли Геи. Ярость борьбы, воодушевление победителей, страдания побежденных — все это выражено скульптором с большой силой. Особенно замечателен эпизод, где изображена Афина, повергающая гиганта Алкионея *(рис. 131)*. Торжествующий, прекрасный образ богини, полный воодушевления и свободы, контрастирует с образом побежденного гиганта, грудь которого терзает змея Афины. Скульптор мастерски показал муки гиганта: чувство страдания ощущается во всем его теле и особенно в запрокинутой голове с широко открытыми глазами.

Фриз Пергамского алтаря является великолепным примером раскрытия глубоко жизненного содержания средствами мифологического жанра. Подчеркнутая патетика, «сверхчеловеческие» масштабы образов и самой яростной битвы не могут скрыть реальной, жизненной основы изображенного. И Афина, и Алкионей, и его мать Гея, умоляющая богиню пощадить сына,— это в сущности образы людей, чувства которых усилены до предела.

По законам мифологического жанра строятся многочисленные религиозные композиции Востока и Запада эпохи средневековья. Правда, в применении к средневековому искусству этот жанр часто носит наименование не мифологического, а религиозного жанра. Это имеет свои основания. Хотя и античная мифология являлась религией, она не обладала столь реакционным характером, который свойствен христианству или магометанству. Маркс назвал греческую мифологию предпосылкой и материалом греческого искусства. В то же время он отметил, что само представление о богах было у греков лишено религиозного понимания в христианском смысле.

Однако и художники средневековья вопреки отвлеченной форме часто выражали глубоко человеческое содержание. Так, сюжетом иконы «Троица» *(рис. 132)* великого русского художника Андрея Рублева является эпизод, взятый из «священной истории». Это библейское сказание иллюстрирует догмат христианской религии о триедином божестве, и ее отвлеченный смысл, естественно, нам чужд и непонятен. Но Рублев, не думая, разумеется, искажать смысл этой христианской легенды, сумел в религиозных образах выразить высокое представление о душевной красоте человека, дать воплощение идеала согласной жизни людей, их единения. Мысли эти раскрываются путем удивительно ясного линейного ритма, путем сочетания насыщенных и нежных красок, создающих гармоничный цветовой аккорд.

Мифологический и религиозный жанры играли существенную роль в живописи и скульптуре эпохи Возрождения. Но здесь, в противоположность искусству средневековья, они приобрели очень земной характер. Религиозные композиции Рафаэля, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициана и многих других мастеров проникнуты реальным содержанием. Модели для библейских или мифологических персонажей мастера Ренессанса находили среди современников.

Подлинно реалистические, полные глубочайшего содержания полотна созданы в мифологическом и религиозном жанрах Рембрандтом, Рубенсом, Пуссеном и многими другими художниками. Мифологический жанр имел широкое распространение в искусстве XVIII столетия. В эпоху французской буржуазной революции он сыграл весьма прогрессивную роль, особенно в творчестве Давида, в произведениях которого античные образы выражали высокие гражданственные и патриотические идеи. И в XIX веке художникам порой еще удавалось в рамках мифологического и религиозного жанров сказать очень много о жизни и человеке. Примером могут служить картины замечательных русских художников Александра Иванова «Явление Христа народу» *(рис. 133)*, И. Е. Репина «Воскрешение дочери Иаира» и ряд других.

В настоящее время мифологический и религиозный жанры окончательно потеряли свое былое значение. Но это не должно являться причиной того, чтобы пренебрегать великими творениями прошлых эпох, творениями, в которых воплощены мифологические или религиозные представления. В них нетрудно уловить глубоко человеческие мысли, чувства и переживания.

На примере мифологического и религиозного жанров мы видим, что жанр есть историческая категория, что в процессе развития ему свойственны периоды

Андрей Рублев. Троица. Первая четверть XV века. Яичная темпера *Рис. 132*

становления, расцвета и упадка. Эти изменения можно проследить и на примере других жанров, в частности бытового *, который получил богатое развитие в искусстве начиная с XVII века.

Бытовой жанр в живописи возник в европейском искусстве в XVI веке. Но это не значит, что в искусстве более ранних эпох художники не изображали того, что их окружало. Истоки бытового жанра теряются в глубокой древности. И все же как жанр он сформировался в XVI столетии, когда станковая живопись обнаружила свои огромные возможности, когда возник жадный интерес к повседневной жизни человека. Особенное значение бытовой жанр приобрел в голландском искусстве XVII века, представленный такими художниками, как Ян Вермеер Делфтский, Питер де Гох, Ян Стен, Герард Терборх, Адриан ван Остаде, Адриан Броувер и др. Огромного уважения к простым людям исполнены жанровые полотна замечательного испанского живописца XVII века Веласкеса. Во Франции в это же столетие работали братья Ленен, черпавшие свои сюжеты из жизни французских крестьян.

С течением времени бытовой жанр приобретал все большее значение, охватывая самые различные стороны жизни. Если познакомиться с французской и английской живописью XVIII века, то можно составить себе прекрасное представление о людях этого столетия, об их облике, их интересах, невзгодах и радостях. Ватто рисует нам быт французской аристократии. Его соотечественник Шарден изображает скромную жизнь представителей «третьего сословия». Англичанин Хогарт показывает никчемность, пустоту интересов, духовное убожество современного ему «высшего общества».

Подлинный расцвет бытовой жанр переживает в русском искусстве XIX столетия. В этом веке работает целая плеяда великолепных мастеров, составивших славу русской художественной культуры. Имена А. Г. Венецианова и П. А. Федотова связаны с началом формирования бытового жанра. Но полного своего развития он достигает во второй половине столетия, когда многочисленные художники дают в своих картинах разностороннюю и яркую картину жизни русского общества этого времени. Произведения В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. Е. Маковского, И. М. Прянишникова, К. А. Савицкого, В. М. Максимова, Н. А. Ярошенко, Г. Г. Мясоедова и многих других — это рассказ о родном народе, о его страданиях, о его великой духовной силе.

Бытовой жанр на русской почве приобрел особые черты: в нем в полную силу зазвучали социальные ноты, он стал подлинным зеркалом русской жизни. В рамках бытового жанра русские художники стали изображать и скромные сцены домашнего быта и огромные массовые сцены, где жизнь того времени предстает во всех своих противоречиях и сложности.

В картине В. Е. Маковского «На бульваре» *(рис. 134)* изображены подвыпивший мастеровой и его жена, очевидно, приехавшая к мужу из деревни. Маковский увидел в этой незамысловатой сценке настоящую трагедию. Несчастная женщина с ребенком на руках не ждет от мужа сочувствия и ласки. Сколько безысходного горя в ее лице, как незавидно ее будущее! Но значение этого скромного полотна не исчерпывается рассказом о судьбе двух людей. Зритель чувствует, что они — жертва тех условий, той жизни, которая их окружает. Так в картину входит большая социальная тема, которая дает возможность Маковскому обрушиться на порядки царской России, принижавшие человека, заставлявшие его страдать и мучиться.

* Бытовой жанр в живописи часто называют просто «жанром»; иногда употребляют выражение «жанровая живопись».

А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Масло *Рис. 133*

Иная картина перед нами в уже упоминавшемся замечательном полотне И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии». Возникает даже сомнение, можно ли причислить это произведение к бытовому жанру, настолько широко предстает здесь жизнь, настолько значительны обобщения. Действительно, сейчас мы смотрим на эту картину как на подлинное историческое полотно, дающее богатейшее представление о самых различных слоях русского общества второй половины XIX века, о социальных контрастах этого общества, о страданиях народа и его силе.

Значительные изменения произошли в бытовом жанре в процессе развития советского искусства. Коммунистическая партия с первых лет после Октября направляла развитие искусства по пути глубокого и многостороннего отражения жизни. На необходимость самой тесной связи искусства с жизнью народа, а следовательно, на необходимость яркого изображения нашего современника, указал Н. С. Хрущев в известном документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа».

Понятие «бытового» жанра, собственно говоря, стало узким для советского искусства. Бытовой жанр в советской живописи приобрел исключительную широту и многосторонность. Нашими художниками создано много произведений,

Рис. 134 *В. Г. Маховский. На бульваре. 1886—1887. Масло*

рисующих общественную жизнь советских людей, их труд, их подвиги в мирной созидательной деятельности. В этом — существенная особенность бытового жанра советской живописи. Советское искусство по праву гордится такими мастерами бытового жанра, как А. А. Пластов, С. А. Чуйков, А. А. Дейнека, С. В. Герасимов, С. А. Григорьев, Ф. П. Решетников, Т. Н. Яблонская и многие другие.

В их полотнах советский человек предстает во всей своей внутренней красоте и значительности. Ими затронуты очень многие стороны его жизни и деятельности. Советский бытовой жанр отличает глубокое проникновение в сущность явлений действительности, подлинный гуманизм, любовь к человеку. Важно, что советские художники не просто рассказывают о жизни, труде, радостях и невзгодах советских людей. Они выражают в своих произведениях пафос созидания советского общества, его романтическую устремленность в будущее. Картина Т. Н. Яблонской «Хлеб» не только правдивый рассказ о труде украинских колхозниц. Всем композиционным и колористическим строем полотна, жизнерадостными образами украинских девушек, солнечной картиной слаженной работы художница

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Масло *Рис. 135*

утверждает радость коллективного труда, светлое, оптимистическое мироощущение советских людей.

Значительное место в живописи занимает *исторический* жанр. Это картины, рисующие жизнь людей прошлого, посвященные большим историческим событиям или просто воссоздающие облик и быт людей давних времен. Порой границы между историческим, мифологическим и бытовым жанрами очень неустойчивы. Мы уже указали на картину И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии», которая сейчас воспринимается как историческое полотно, хотя в годы ее создания современники были частыми свидетелями того, что изобразил великий русский художник.

Очевидно, исторический характер это полотно приобрело и не только потому, что событие, которое изображено, давно ушло в прошлое. Важным моментом является значительность самого содержания, глубина, с которой Репин на современном ему материале раскрыл серьезнейшие идеи своего времени. Другой пример — картина Александра Иванова «Явление Христа народу». Для нас нет никакого сомнения в том, что здесь изображено легендарное событие. Иванов же трактует его как историческое, такое же реальное, как гибель римского города Помпеи в результате извержения Везувия, что явилось сюжетом известной картины К. П. Брюллова.

Но, помимо названных произведений, жанровые границы которых не так уж ясны, есть много картин, которые безоговорочно можно отнести к историческому жанру. Таково полотно В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» *(рис. 135)*, где изображено трагическое событие периода царствования Петра I. Перед художником стояла прежде всего задача быть возможно более точным в историческом

смысле. Историческая убедительность достигнута верным изображением костюмов и архитектуры, но главное — глубоким проникновением в дух, атмосферу далекой эпохи. Перед нами как живые предстают стрельцы, осужденные на казнь, их матери, жены и дети, Петр и его сподвижники, иностранцы, бывшие в этот страшный день на Красной площади в Москве. Конечно, Суриков проделал колоссальную работу по сбору исторического материала. Но самая главная задача, которая стояла перед ним — это создание образов людей, которые жили в конце XVII века. Живые индивидуальные образы и придали значительность этому высокому произведению русского искусства, определили его художественную выразительность, глубину его содержания. Художник никогда не видел и не мог видеть рыжего стрельца, который с гневом и яростью смотрит на Петра. Но силой волшебной кисти он вызван к вечной жизни, в его реальном существовании мы не сомневаемся. В этом типическом образе сосредоточены чувства и страсти, которые действительно жили в сердцах людей далекого времени, в ту переломную эпоху истории русского общества. Это столкновение двух общественных сил прекрасно показано художником.

В европейской живописи XIX века не было создано исторических полотен, равных по значению картине Сурикова. Но это не значит, что в историческом жанре не работали художники других стран.

Начиная с эпохи Возрождения исторический жанр приобретает большое значение в искусстве. Особенно много внимания уделяют художники античной истории, которая является для них высоким примером гражданской доблести. Обращение к родной истории проявляется в творчестве мастеров самых разных стран, особенно в XIX веке. Среди них можно назвать Менцеля в Германии, Матейко в Польше, Мейссонье во Франции.

Исторический жанр играл и играет большую роль в развитии советской живописи. Освободительная борьба народов России, особенно революция 1905 года и Великая Октябрьская социалистическая революция, события, связанные с деятельностью В. И. Ленина и других руководителей Коммунистической партии,— все это стало достоянием советской живописи с первых шагов ее формирования. Исторический жанр во многом определил лицо советской живописи, сообщил ей большую идейную глубину и яркое политическое лицо. В области исторического жанра успешно работали и работают Б. В. Иогансон, А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, В. А. Серов, П. П. Соколов-Скаля, А. А. Дейнека и многие другие живописцы.

Характерной особенностью советского исторического жанра являются новизна его содержания, смелость обобщений, утверждение подлинного героя истории — народа. Понимание смысла исторического процесса, передовое марксистско-ленинское мировоззрение, умение правильно разобраться в тех или иных исторических событиях с подлинно научных позиций исторического материализма дают возможность советским живописцам создавать произведения глубокой жизненной правды и большого исторического содержания.

Примером советской исторической живописи может служить картина Б. В. Иогансона «Допрос коммунистов» *(рис. 136)*. Это произведение дает не только верное представление о бурном и трагическом времени гражданской войны. Оно помогает проникнуть в смысл борьбы тех социальных сил, которые принимали участие в революции. Иогансон изображает один из многих эпизодов гражданской войны, но делает это так, что в нем, как в капле воды, отражается вся сложность этого времени. Всем строем картины, характером образов, композиционным решением и колоритом показывает художник обреченность белогвар-

Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Масло *Рис. 136*

дейцев и грядущую победу коммунистов — представителей великой армии трудящихся.

Многими своими сторонами близок историческому жанру *батальный* жанр. В него входят собственно картины сражений. Но в русской дореволюционной и особенно советской живописи его границы значительно расширились. Батальный жанр стал включать различные сцены, рисующие жизнь воинов более многосторонне — и в учебе и на отдыхе.

История батального жанра насчитывает не одно столетие. В станковой живописи картины сражений приобрели особенную популярность в XVII веке. В России одним из самых замечательных баталистов по праву считается В. В. Верещагин. Это мастер, который придал батальному жанру глубокую содержательность, расширил его рамки, утвердил изображение различных сторон военного быта. В картине «Нападают врасплох» *(рис. 137)* Верещагин убедительно передает остроту момента, когда на русских солдат внезапно обрушивается лавина конников. Различные эпизоды создают в целом яркую картину стойкости русских воинов, их единства перед лицом врага, их самоотверженности.

Рис. 137 *В. В. Верещагин. Нападают врасплох. 1871. Масло*

Много произведений посвящают батальным темам советские художники. Они развивают традиции искусства Верещагина, о чем прежде всего свидетельствует творчество М. Б. Грекова.

Портретный жанр — один из древнейших жанров изобразительного искусства. Искусство Древнего Египта оставило нам скульптурные и живописные портреты фараонов и высших сановников, поражающие определенностью и яркостью портретных черт. В искусстве Древней Греции наряду с созданием идеальных обобщенных образов художники уделяли много внимания портрету. Большим завоеванием римских скульпторов было нахождение различных художественных средств, дающих возможность разнообразной, яркой и непосредственной характеристики человека.

В эпоху средневековья, когда искусство было всецело подчинено религии, портретный жанр не получил развития. Интерес к личности, к внутреннему миру человека возник опять с наступлением новой эры, которая покончила с ограниченностью, догматизмом и условностями средневековья. В эпоху Возрождения в Италии, Германии, Нидерландах, Франции создаются замечательные реалистические портреты, в которых художники обнаруживают пристальное внимание к внешнему и внутреннему облику человека. Замечательные портреты написаны в этот период Леонардо да Винчи, Тицианом, братьями Ван Эйками, Гольбейном. Великие портретисты XVII века — Рембрандт, Веласкес, Рубенс, Ван Дейк, Франс Гальс — создали неповторимые образы своих современников, поражающие тонкостью психологического анализа. Именно в этом столетии большое развитие получает групповой портрет, задачи которого неизмеримо сложнее, чем задачи портрета индивидуального. Едва ли не лучшими среди многих групповых портретов этого времени являются «Синдики» (портрет старейшин суконного цеха) Рембрандта *(рис. 138)*.

В XVIII веке портретный жанр расцветает в Англии, где работают такие превосходные мастера, как Гейнсборо и Рейнольдс.

С течением времени все более тонкими становятся средства внутренней характеристики в искусстве портрета. Целый ряд высоких произведений создают французские художники Давид и Энгр. В России во второй половине XVIII и начале XIX века блестящего мастерства достигли художники Ф. С. Рокотов, Д. Г. Левицкий, В. Л. Боровиковский, О. А. Кипренский. Интерес к морально-этическим

Рембрандт. Синдики (портрет старейшин цеха суконщиков)
Около 1661—1662. Масло

Рис. 138

проблемам в русской культуре второй половины XIX столетия явился причиной подлинного расцвета портретного жанра. Русские художники В. Г. Перов, И. Н. Крамской, И. Е. Репин, В. А. Серов и другие живописцы оставили целую галерею глубочайших по психологической характеристике портретов своих современников.

Советские художники в искусстве портрета следуют по пути, проложенному русскими мастерами второй половины прошлого столетия и начала нашего века. К числу широко известных портретистов принадлежат М. В. Нестеров, С. В. Малютин, В. Н. Мешков, Г. Г. Ряжский, А. М. Герасимов, В. П. Ефанов, В. М. Орешников и многие другие художники. Интерес к портретному жанру в нашем искусстве легко объясним. Желание запечатлеть облик советских людей заставляет художников обращаться к портрету, имеющему богатый арсенал средств для раскрытия образа человека во всей его неповторимой индивидуальности.

Чтобы хотя бы в общих чертах уяснить особенности портретного жанра, обратимся к портрету Ф. М. Достоевского, написанному В. Г. Перовым *(рис. 139)*. Какую цель преследовал художник, когда работал над этим произведением? В первую очередь он стремился достичь предельного портретного сходства. Но этого мало. Перов показывает нам внутренний мир писателя. В отличие от так называемых парадных портретов, где много внимания уделяется аксессуарам и окружению, он сосредоточивает главное внимание на лице и руках Достоевского. Это

позволяет художнику создать глубокий психологический образ. Зритель видит, что Достоевский о чем-то мучительно размышляет. Современникам Перова было ясно, что писателя терзают «проклятые» вопросы времени, мысли о море несправедливостей, в котором тонет все хорошее, о страданиях народа, об отвратительной, жестокой действительности, которая лишает человека достоинства, убивает в нем все высокое и чистое. Таким образом портрет рассказывает не только о самом Достоевском, он помогает постичь русскую действительность второй половины XIX столетия.

Советские живописцы и скульпторы часто обращаются к психологическому портрету. Порой им удается достичь очень глубокой внутренней характеристики человека. Об этом говорят портреты М. В. Нестерова и других мастеров. Но новое в портрете нашего времени заключается в другом.

В большинстве портретов работы советских художников очень ярко выступает общественная характеристика модели. Какой бы портрет мы ни взяли, нам ясно, что перед нами человек нашей эпохи, что он принадлежит нашему обществу. Это объясняется тем, что художники подчеркивают в образе портретируемого черты гражданственности, общественной значимости.

Другая важная особенность советского портрета заключается в том, что художников интересуют не только великие люди — писатели, общественные деятели, полководцы и т. д. Они уделяют много внимания простому советскому человеку, передают его глубокий ум, яркость и свежесть чувств, сознание высокой исторической ответственности гражданина великого советского государства.

Пейзажный жанр как самостоятельный жанр возник в европейском искусстве в XVI—XVII веках. Особенно много внимания уделяли ему голландские художники (Рейсдаль, Гоббема и др.), которые не просто изображали те или иные стороны родной природы, но и вносили в свои картины большое человеческое содержание. Невозможно перечислить всех европейских художников-пейзажистов. В этом жанре работало много выдающихся мастеров (Клод Лоррен, Каналетто, Констебль, Тернер, Коро и многие другие), передавших величайшее многообразие природы, показавших ее как источник прекрасного в жизни человека.

Существенные особенности свойственны пейзажам китайских и японских художников, которых с давних пор влекла задача показать величие природы, дать представление о необъятности мира, натолкнуть на мысль о единстве природы и человека. Впрочем эти отличия не являются исключающими друг друга. Пейзажная живопись и Европы и Азии замечательна тем, что она правдива, что образы природы исполнены в ней важного человеческого смысла.

В русском искусстве пейзажный жанр приобрел большое значение во второй половине XIX века в творчестве Ф. А. Васильева, А. К. Саврасова, И. И. Шишкина, И. И. Левитана. С именем последнего связан расцвет русской пейзажной живописи. Картины Левитана пленяют глубоким проникновением в жизнь природы, свежестью и чистотой колорита, тонкостью настроений. Левитан блестяще использовал завоевания европейской живописи второй половины XIX столетия, которая достигла больших успехов в области пленера, то есть естественной, правдивой передачи света и воздуха *(рис. 140)*.

В советской живописи пейзаж, как и другие жанры, исполнен серьезного общественного содержания. В своих произведениях художники стремятся показать те изменения, которые произошли в облике нашей страны в результате созидательной деятельности советских людей. Черты нового отчетливо выступают в работах многих живописцев. Пейзажный жанр имеет много разветвлений. Прежде всего это картины «чистой» природы. Особым типом является архитектурный

В. Г. Перов. Портрет писателя Федора Михайловича Достоевского. 1872. Масло

Рис. 139

и индустриальный пейзаж. Отдельную область представляют морские виды, так называемые «марины».

Особое место занимает в живописи жанр *натюрморта* — изображение вещей, предметов, которые окружают человека в жизни и которые подчас очень много говорят об их владельцах *. Как самостоятельный жанр, возникший в XVII веке во Фландрии и Голландии, натюрморт быстро завоевал признание в искусстве многих стран и народов. Великолепные мастера натюрморта имеются и в советском искусстве.

Смысл натюрморта заключается не просто в изображении вещей, а в выражении через предметы мироощущения людей, их отношения к жизни. Изображая самые простые вещи, художник может передать свои чувства и переживания. Порой в натюрморте заключено подлинно философское содержание.

В живописи, как впрочем в скульптуре и графике, имеется еще один жанр, очень широко распространенный,— это *анималистический* жанр — изображение животных.

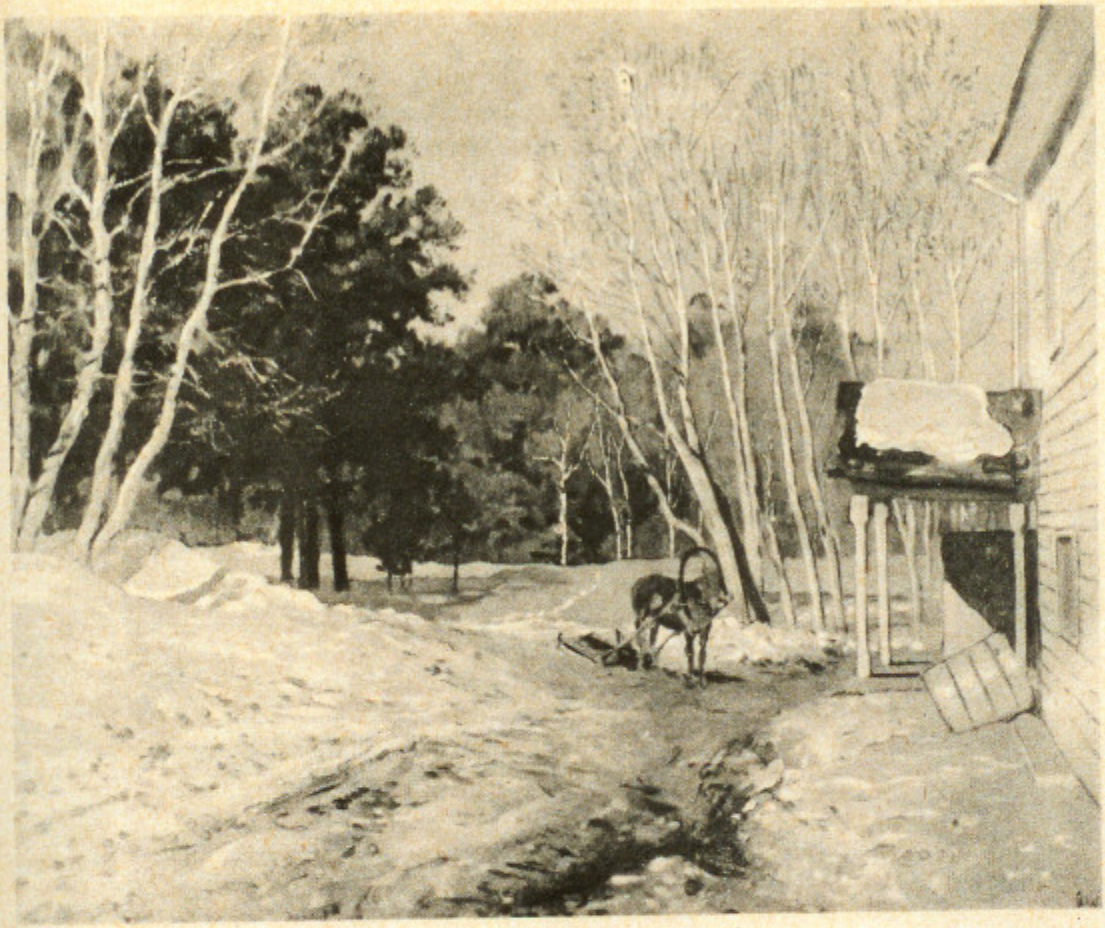
Как мы видим, живопись обладает большим жанровым богатством. Это позволяет художникам очень широко охватывать окружающую действительность. Разумеется, не жанры определили эти широкие возможности живописи. Наоборот, сами жанры возникли и сформировались в результате стремления художников к полноте и многообразию изображения жизни. Но в процессе исторического развития установились закономерности, которые определяют выбор художником того или иного жанра, коль скоро он обращается к одной из сторон окружающего. Впрочем, как мы уже указывали, жанры все время претерпевают изменения. И сейчас мы являемся свидетелями того, что некоторые особенности исторического жанра становятся достоянием жанра бытового, как в портрет проникает тот же бытовой жанр, как батальный жанр смешивается с пейзажным. Это вызывается желанием художников возможно глубже познать окружающую действительность, желанием не ограничиваться определенными рамками, а широко и непредвзято взирать на мир.

Хотя графика гораздо более молодой вид изобразительного искусства, чем скульптура, имеет смысл поговорить о ее жанровом своеобразии вслед за живописью, ибо она имеет с ней очень много точек соприкосновения. Как и живопись, графика делится на несколько типов. Прежде всего, это *станковая* графика так же, как и станковая картина, имеющая самостоятельное значение. Станковая графика весьма различна в отношении техники, которую избирает художник. Это может быть рисунок карандашом или пером, офорт, литография, гравюра на дереве, линолеуме или металле, смешанные техники — акватинта, сухая игла и некоторые другие. Но в основе изображения во всех этих видах станковой графики лежит линейный рисунок, который и является главным средством художественной выразительности, хотя иногда мастера и используют цвет.

Графики-станковисты работают по существу во всех жанрах, о которых шла речь в связи с живописью. Но произведения станковой графики гораздо более камерны и интимны. Именно поэтому художники-графики стремятся затронуть те стороны жизни, которые могут быть раскрыты преимущественно средствами рисунка и светотени.

Станковая графика получила развитие после изобретения бумаги. Впрочем, элементы графического искусства можно найти в искусстве очень древних эпох (рисунки древнеегипетских художников на папирусе, орнаментальные мотивы на изделиях из металла и т. д.).

* Настоящий выпуск содержит целый ряд репродукций натюрмортов.



И. И. Левитан. Март. 1895. Масло *Рис. 140*

Подлинного расцвета достигла графика (рисунок, офорт) в эпоху Возрождения и в XVII веке. Все великие мастера так или иначе уделяли внимание графическому искусству. Достаточно назвать таких художников, как Леонардо да Винчи, Гольбейн, Дюрер, Рембрандт. В новое время великолепные произведения созданы Стейнленом, Брэнгвином, Кете Кольвиц. Сейчас широкой известностью пользуются работы современных китайских, болгарских, венгерских графиков, а также художников Мексики.

Хотя русские мастера прошлого и работали в области графики, лишь в советском искусстве она завоевала высокое и почетное место. В области станковой графики работают такие превосходные художники, как Г. С. Верейский, Е. А. Кибрик, Д. А. Шмаринов, В. А. Фаворский и другие, давшие замечательные образцы рисунка, литографии, офорта, гравюры на дереве.

Важная роль в графическом искусстве принадлежит *книжной иллюстрации*. В XIX и XX веках иллюстрация стала постоянным спутником книги. В советском искусстве она обрела подлинную зрелость. Наши художники (Шмаринов, Кибрик,

Кукрыниксы, Б. А. Дехтерев, А. М. Лаптев, О. Г. Верейский) помогли по-новому и глубже раскрыть многие классические произведения русской и зарубежной литературы *(рис. 141)*.

Своеобразие иллюстрации как особого типа графики заключается в том, что художник связан здесь литературным текстом. Он не имеет права отступать от него, он должен следовать за писателем в характеристике героев, в создании общего впечатления, в изображении деталей. Но в то же время он волен подчеркнуть те черты в романе или повести, которые кажутся ему главными. Это делает работу иллюстратора творческой.

Графика является искусством подлинно массовым. Ведь книгу читают миллионы, литографию можно тиражировать в сотнях экземпляров, тогда как живописное произведение художник может повторить 1—2 раза. Возможность факсимильного воспроизведения произведений графики типографским способом определила ее бурное развитие в наше время. Еще в середине XIX века французские читатели восхищались литографиями Домье и Гаварни, которые украшали журналы того времени. Сейчас рисунок и карикатура стали неотъемлемой принадлежностью журналов и газет. Возник особый тип *журнально-газетной графики*, отличающейся яркой публицистичностью, живо откликающейся на запросы дня, обладающей огромной оперативностью. В советском искусстве журнально-газетная графика занимает почетное место. Такие мастера, как Дени, Моор, Кукрыниксы, Борис Ефимов, Пророков и многие другие, сообщили ей необыкновенную содержательность. Журнально-газетная графика — верный помощник Коммунистической партии. В гражданскую и Великую Отечественную войну она наносила удары по врагу, в мирное время она помогала и помогает воспитанию советских людей в духе коммунизма.

Некоторыми своими сторонами близка журнально-газетной графике плакатная графика. Впрочем плакату принадлежит в графике особое место. *Плакат* — искусство большой воспитательной силы, искусство массово-агитационное. Оно обращено к миллионам и именно поэтому обладает особым художественным языком. Как правило, плакат очень лаконичен по своим художественным средствам и собран, концентрирован в смысле образа. Художник-плакатист избегает подробного повествования, сосредоточивая внимание на характерном жесте, на необходимых аксессуарах, на единстве призывного текста и изображения *(рис. 142)*. Более чем в других видах графики, в плакате большую роль играет цвет. Многие плакаты советских мастеров строятся на активном воздействии цвета.

Плакат — искусство XX века. Он самым тесным образом связан с общественной жизнью, с политическими идеями своего времени. В настоящее время существует несколько типов плаката — политический, рекламный, производственный, киноплакат и некоторые другие. Каждый из этих типов обладает своей спецификой.

В повседневной жизни мы встречаемся постоянно с очень распространенным типом графики — *производственной* или *прикладной*. Это марки, этикетки, рисунки на спичечных коробках и т. д. В этой области у нас трудится целый отряд художников. Их роль в эстетическом воспитании народа чрезвычайно велика: ведь их работы все время сопровождают нас в жизни.

Мы убедились в том, что графика — искусство очень разветвленное, что она в той или иной мере встречается нам всюду — в книге, которая лежит у нас на столе, в карикатуре, которая в первую очередь бросается в глаза, когда мы развертываем газету, в плакате, который заставляет нас останавливаться на улице, в этикетке на спичечной коробке. Но в жизни нас постоянно сопровождает и другой вид изобразительного искусства — скульптура.

Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». 1947—1954. Черная акварель, уголь

Рис. 141

Скульптура встречается на каждом шагу: то в виде монументов, то в качестве декоративных украшений различных сооружений — общественных зданий, мостов. Достаточно побывать на станциях Московского метро, чтобы оценить значение скульптуры в жизни человека.

Как живопись и графика, скульптура подразделяется на несколько типов. Прежде всего, различается *круглая* скульптура и *рельеф*. Последний может быть иногда близок живописи. Здесь возможно создание иллюзорного пространства с использованием законов перспективы. Но классическим типом рельефа считается такой, где изображение развертывается на плоскости и не возникает иллюзии глубокого пространства. Таковы рельефы фриза Парфенона (см. вып. 1, *рис. 66*).

В рельефе скульптор решает композицию так же, как живописец, компонуя фигуры, архитектуру, обстановку. Как правило, рельеф не имеет самостоятельного значения, а является декоративной деталью в архитектурном сооружении или в памятнике. Мы встречались с этим, когда речь шла о фризе алтаря Зевса в Пергаме. В эпоху Возрождения в Италии великолепные произведения в технике скульптурного рельефа были созданы Гиберти и Донателло. Большое распространение рельеф получил в XVIII веке в *мемориальной* скульптуре. Великолепным примером мемориального рельефа в советском искусстве является надгробие Е. Н. Немирович-Данченко работы скульптора И. Д. Шадра. Советские скульпторы учитывают большие декоративные и выразительные возможности рельефа, о чем свидетельствуют работы Е. В. Вучетича, Г. И. Мотовилова, Я. И. Николадзе, Н. В. Томского.

Познакомимся с некоторыми основными типами скульптуры, которые различаются, как и произведения живописи, по их назначению и характеру.

Это, во-первых, *монументальная* скульптура. Начиная с Древнего Египта и в наше время многие ваятели работали и работают в этой области. Советские мастера ваяния уделяют монументальной скульптуре очень большое внимание. Это закономерно. Ведь так же, как и монументальная живопись, она обладает огромной способностью воздействия на массы, а следовательно, является великолепным оружием в деле коммунистического воспитания. Сразу после Октября, еще в 1918 году, это качество монументальной скульптуры было по достоинству оценено В. И. Лениным. В своем замечательном плане «монументальной пропаганды» основатель советского государства обратил внимание на необходимость пропаганды идей коммунизма средствами скульптуры. Развиваясь по пути, намеченному этим планом, советская монументальная скульптура достигла выдающихся успехов. Такие мастера, как И. Д. Шадр, Н. А. Андреев, В. И. Мухина, М. Г. Манизер, Е. В. Вучетич, Н. В. Томский и другие, создали произведения, вошедшие в золотой фонд советского искусства.

Примером может служить памятник В. И. Ленину в Ульяновске работы М. Г. Манизера *(рис. 128)*. Вождь всех трудящихся изображен скульптором в момент произнесения речи. Свободная поза, чуть приподнятая голова, широкие складки пальто, которое треплет ветер,— все это сообщает образу Ленина особую динамичность. Памятник сооружен в 1940 году, когда социализм стал историческим фактом, когда советский народ достиг выдающихся успехов в строительстве нового общества. И это нашло отражение в монументальном произведении Манизера. Образ Ленина исполнен здесь торжественного величия и романтической окрыленности. «Дело Ленина торжествует»,— говорит скульптор этим памятником.

Монументальной скульптуре очень близка скульптура *монументально-декоративная*. Чаще всего, как мы уже говорили, это рельеф. Но декоративной может

Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат *Рис. 142*

быть и круглая скульптура. Кто был в Ленинграде, тот, наверное, любовался созданными скульптором Ф. Ф. Щедриным величественными женскими фигурами, фланкирующими вход Адмиралтейства — грандиозного сооружения, построенного по проекту замечательного русского зодчего А. Д. Захарова. Эти фигуры не связаны с определенными лицами. Являясь украшением здания, они в то же время усиливают его образную выразительность.

Большое место занимает декоративная скульптура в украшении парков, садов, фонтанов и т. д. В прошлые времена моделями для мастеров декоративной скульптуры очень часто служили мифологические образы. Советские мастера декоративной скульптуры нередко изображают физкультурников, рабочих, колхозников. Рисуя облик наших современников, показывая их физическую силу, их жизнерадостность, эти произведения выполняют ту роль, которая предназначалась монументальной скульптуре по плану «монументальной пропаганды».

Не менее важное значение, чем монументальная и декоративная скульптура, имеет *станковая* скульптура. Одно из главных мест занимает в ней *портретный* жанр. Когда шла речь о портрете в живописи, говорилось о том, что в искусстве Древнего Египта, Древнего Рима скульптурный портрет имел колоссальное значение. Важное место занимал он и в искусстве, начиная с эпохи Ренессанса. В этой области трудились многие ваятели — Донателло, Бернини, Гудон, Шубин, Антокольский, Роден. Замечательными портретистами нашей эпохи являются Н. А. Андреев, Е. В. Вучетич, С. Т. Коненков, В. И. Мухина, Н. В. Томский, И. Д. Шадр и многие другие советские ваятели.

Задачи, которые ставит перед собой скульптор-портретист, близки тем, которые решаются живописцем. Поэтому мы не будем останавливаться на проблеме портрета в искусстве скульптуры. Гораздо важнее уяснить особенности станковой скульптуры в жанровом отношении. То, что единственным предметом изображения скульптора (за исключением анималистического жанра) является человек, заставляет его подходить особо к решению темы современности. Как и ваятели прошлых эпох, скульпторы наших дней часто обращаются к изображению обнаженного тела. Но статую атлета или женский торс трудно отнести к определенному жанру в том смысле, в каком шла речь о жанрах применительно к живописи. Между тем, изображая обнаженную фигуру, скульптор с неменьшей силой, яркостью и определенностью, чем в жанровой картине, выражает мироощущение своих современников, большие идеалы своей эпохи.

То же относится к собственно *бытовому* или *историческому* жанру. Скульптор не в силах нарисовать широкую картину окружающей жизни или жизни прошлых столетий. Но в одной фигуре или скульптурной группе он может сказать очень многое о своем времени и о людях прошлых лет. Вспомним работы русского скульптора М. М. Антокольского — фигуры Ивана Грозного, Ермака, Петра I.

Широкое распространение в скульптуре имеет *анималистический* жанр. Он свойствен и декоративной и станковой скульптуре. Но особенное значение имеет он в скульптуре *малых форм*. Это очень распространенный тип искусства ваяния, часто встречающийся в быту, украшающий наши комнаты. Материалом для скульптуры малых форм служат мрамор, камень, кость, металл, стекло, керамика, а сейчас и пластмасса и оргстекло.

В самых общих чертах мы познакомились с различными видами, типами и жанрами изобразительного искусства. Знакомство это — лишь начало познания сложной и интереснейшей области изобразительного искусства. Чтобы глубже уяснить особенности живописи, графики, скульптуры, чтобы понять их возможности, необходимо более детально изучить теорию изобразительного искусства.

Задачи, которые стоят сейчас перед советским изобразительным искусством, требуют всемерного развития всех его видов и жанров. Коммунистическая партия всегда призывала и призывает к этому художников. В «Приветствии ЦК КПСС Всесоюзному съезду советских художников» говорится: «Коммунистическая партия призывает советских художников к вдохновенному труду, к смелой творческой инициативе, к дальнейшему обогащению форм и стилей, видов и жанров искусства социалистического реализма, требующего правдивого, исторически конкретного изображения действительности в ее революционном развитии. Метод социалистического реализма несовместим с какими-либо застывшими догмами и схемами, он открывает широчайшие просторы для смелого проявления творческой индивидуальности, для многообразия форм и жанров»*. Эти слова заставляют самым внимательным образом отнестись к проблеме видов и жанров изобразительного искусства, все время помня о том, что они не есть нечто застывшее, что время вносит в них существенные изменения, которые диктуются необходимостью правдивого и глубокого изображения жизни, необходимостью создания подлинно великого советского искусства.

* О литературе и искусстве. Сборник документов. «Советская Россия». М., 1959, стр. 121.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ ВО ВТОРОЙ ВЫПУСК

Стр.

Суперобложка: *А. ван-Бейерен.* Завтрак. Масло

Фронтиспис: *А. Я. Головин.* Флоксы. 1911. Темпера

М. А. Врубель. Роза. 1904. Акварель 56

А. А. Иванов. Мастерская Александра Андреевича Иванова в Риме. Конец 1830 — начало 1840 годов. Акварель 61

Шарден. Натюрморт. Масло 110

И. И. Машков. «Снедь московская: мясо, дичь», 1924. Масло . . . . . 128—129

Ф. Сурбаран. Натюрморт с лимонами и апельсинами. 1633. Масло 136

В. Кальф. Кубок из перламутровой раковины и фрукты. Масло . . . . . 136—137

Ф. Снейдерс. Натюрморт с лебедем. Масло 137

К. А. Коровин. Розы и фиалки. 1912. Масло . . . . 140—141

П. П. Кончаловский. Зеленая рюмка. 1933. Масло . . . 140—141

Резьба по камню. Наличник окна церкви Рождества богородицы в г. Горьком. Конец XVII — начало XVIII века 143

Н. Пино. Панно из Летнего дворца Петра I в Ленинграде. Дерево 144

Ч. Камерон, В. Бренна. Деталь убранства спальни в Павловском дворце. 1780-е годы 144

«Яблоки». Фрагмент декоративного убранства на новых корпусах по ул. Горького в Москве. 1940. Бетон 145

И. И. Левитан. Свежий ветер. Волга. 1895. Масло . . . 181

Гюбер Робер. Праздник весны. Масло 186

Франческо Гварди. Вид в Венеции. Масло 187

Матье Ленен. Драка при расчете. Масло 193

Стр.

Е. Ф. Крендовский. Площадь провинциального города. Масло 194

В. В. Верещагин. Представляют трофеи. 1871—1872. Масло 195

Сильвестр Щедрин. Новый Рим. Замок св. Ангела. 1824. Масло 201

М. Г. Манизер. Памятник В. И. Ленину в Ульяновске. 1940. Бронза 202

Рафаэль. Афинская школа. 1509—1511. Фреска в Ватикане. 205

И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883. Масло 207

Фрагмент фриза алтаря Зевса в Пергаме. II век до н. э. Мрамор 209

Андрей Рублев. Троица. Первая четверть XV века. Яичная темпера 211

А. А. Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857. Масло 213

В. Г. Маховский. На бульваре. 1886—1887. Масло 214

В. И. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881. Масло . 215

Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Масло . . 217

В. В. Верещагин. Нападают врасплох. 1871. Масло . . 218

Рембрандт. Синдики (портрет старейшин цеха суконщиков). Около 1661—1662. Масло 219

В. Г. Перов. Портрет писателя Ф. М. Достоевского. 1872. Масло 221

И. И. Левитан. Март. 1895. Масло 223

Д. А. Шмаринов. Иллюстрация к роману Л. Н. Толстого «Война и мир». 1947—1954. Черная акварель, уголь 225

Д. С. Моор. Ты записался добровольцем? 1920. Плакат 227

Содержание

РИСУНОК.

Рисунок геометрических тел и натюрморта. *Кандидат искусствоведческих наук Э. М. БЕЛЮТИН* 5

ЖИВОПИСЬ.

Акварель: натюрморт, интерьер. *Доцент А. А. ТРОШИЧЕВ* 57

Начальные сведения о технике живописи маслом. *Ф. И. РЕРБЕРГ* 101

Живопись маслом: натюрморт. *Народный художник СССР профессор Б. В. ИОГАНСОН* 110

СКУЛЬПТУРА.

Лепка: натюрморт, орнамент. *Старший преподаватель Н. Н. КЛИНДУХОВ, старший преподаватель А. В. ПРИСЯЖНЮК* 141

ПЕРСПЕКТИВА.

Начальные сведения по линейной перспективе. *Доцент А. И. БУЙНОВ, доцент Г. Б. СМИРНОВ* 165

ВИДЫ И ЖАНРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. *О. И. СОПОЦИНСКИЙ* 203

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ ВО ВТОРОЙ ВЫПУСК 230